

الهيئة العامة لقصور الثقافة

كتاب الثقافة الجديدة



(٥١)

الرواية والتراث العربي

قراءة في روايات جمال الغيطاني

وجيه يعقوب

كتاب الثقافة الجديدة

٥١



الهيئة العامة لقصور الثقافة

الرواية والتراث العربى

قراءة فى روايات جمال الغيطانى

وجيه يعقوب

كتاب الثقافة الجديدة
شهرية
الهيئة العامة لقصور الثقافة

المراسلات باسم مدير التحرير
على العنوان التالى
١٦ شارع أمين سامى
القصر العينى - القاهرة
رقم بريدى ١١٥٦١

إهـــــــداء

إلى روح أمى وأبى، فى جنة الخلد والنعيم ..

ابنكما وجيه

مقدمة

إن الباحث فى تاريخ الرواية العربية الحديثة، يرى إلى أى حد ارتبطت هذه الرواية فى نشأتها بالتراث العربى ارتباطا قويا، ومع ذلك فقد ذهب بعض النقاد والدارسين إلى نفى الصلة بين الرواية الحديثة والتراث، مؤكدين ارتباط الرواية العربية الحديثة بالرواية الأوربية، وهذا القول لا يخلو من المغالطة، إذ إن مراجعة سريعة لمعظم أعمال الروائيين الرواد تؤكد ارتباطهم الوثيق بالتراث العربى .

صحيح أن هذا الارتباط كان ارتباطاً شكلياً فى بادئ الأمر، لكنه لم يلبث أن صار ارتباطاً له رؤية واضحة وهدف محدد، وأصبح يشكل تياراً قوياً له رواده وأنصاره .

ولعل ظهور هذا التيار التراثى فى الروية العربية بشكل لافت للنظر كان أحد العوامل التى دفعتنى إلى دراسة هذه الظاهرة، إذ اهتمت معظم الدراسات الروائية بنشأة الرواية وتطورها، ودراسة الرواية من النواحى الفنية والجمالية، بينما أغفلت الدراسات العلاقة بين الرواية العربية والتراث - إلا فيما ندر - حيث تحدث عن ذلك الدكتور عبد المحسن طه بدر فى كتابه «تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر»، والدكتور سيد حامد النساج فى كتابه« بانورما الرواية العربية» وغيرهما .

ومن الأسباب التي دفعتني لدراسة هذا الموضوع كذلك تصوري بأن تراثنا العربي ثري إلى درجة كبيرة، ومازال فيه الكثير من الكنوز التي تحتاج إلى مزيد من التنقيب والبحث، فالتراث الأدبي والعلمي والتاريخي والصوفي يتمتع بخصائص فنية عديدة، يمكن أن تكون أداة تعبيرية جيدة للأديب العربي.

وقد اخترت الروائي جمال الغيطاني لدراسة هذه الظاهرة في إنتاجه لعدة أسباب منها : -

أن جمال الغيطاني هو أكثر أدباء جيله اهتماما باستلهام التراث، فهو لم يستلهم التراث في رواية أو روايتين، كما فعل بعض الروائيين، ولكنه على مدى تاريخه الأدبي، منذ إصداره لأول مجموعة قصصية «أورق شاب عاش منذ ألف عام» وحتى آخر رواياته صدوراً «متون الأهرام» وهو يتمثل التراث ويحاكيه، وتتعدد صور المحاكاة والاستلهام عنده إلى درجة يمكن اعتباره معها نموذجا يمثل هذا التيار التراثي في الرواية العربية .

كذلك فإنه على الرغم من غزارة إنتاج جمال الغيطاني الروائية والقصصية إلا أن دراسة جامعية في أي من الجامعات المصرية لم تتفرغ لهذا الجانب، بينما هناك محاولات عديدة لدراسة أعماله خارج مصر؛ ففي أمريكا أعدت الباحثة سامية محرز دراسة عن جمال الغيطاني لم تترجم إلى العربية بعد، وفي دول المغرب العربي توجد أكثر من دراسة عن أعمال

الغيطاني منها دراسة بشير القمرى بعنوان «شعرية النصر الروائى» إلا أنه اهتم فيها برواية «التجليات» فقط واتبع المنهج البنيوى والأسلوبى فى دراسته. كما توجد دراسة لمأمون الصمادى بعنوان «جمال الغيطانى والتراث» وكذلك دراسة عبد السلام الككلى بعنوان «الزمن الروائى» وهى دراسة عن «التجليات» و«الزينى بركات» فقط .

أما سعيد يقطين فله ثلاث دراسات. الأولى بعنوان «انفتاح النص الروائى» والثانية بعنوان «تحليل الخطاب الروائى» والثالثة بعنوان «الرواية والتراث السردى» وقد أفرد فى الدراسات الثلاث أبواباً عديدة لدراسة رواية «الزينى بركات» فقط، وقد اتبع المنهج البنيوى أيضا فى دراساته تلك .

وفى مصر تعتبر رسالة الدكتور مراد عبد الرحمن مبروك للدكتوراة بعنوان «العناصر التراثية فى الرواية العربية فى مصر» من أوائل الدراسات التى اهتمت بهذا الجانب. وأفرد مساحة لا بأس بها لدراسة بعض أعمال جمال الغيطانى .

وقد لاحظت أن معظم هؤلاء الدراسين قد اكتفوا بدراسة بعض نماذج من أعمال الغيطانى. على الرغم من أن معظم أعماله تقوم فى الأساس على استلهام التراث، حتى تلك التى لاتبدى ذلك صراحة .

وقد واجهت عدة صعوبات أثناء إعداد هذه الرسالة، لعل

أهمها صعوبة الحصول على المراجع الكافية، إذ إن كثيراً من الدراسات التى كتبت عن جمال الغيطانى لم تطبع فى كتب بعد ولكنها متفرقة فى الجرائد والدوريات، قديمها وحديثها، وعلى أية حال فهى صعوبة تواجه الباحثين والدارسين فى الدراسات الأدبية الحديثة والمعاصرة .

وقد قسمت البحث إلى تمهيد وأربعة فصول وخاتمة .

اما التمهيد فقد تحدثت فيه جمال الغيطانى ومكانته الأدبية بين كتاب الرواية، وعن نشأته وثقافته وأعماله الروائية ومجموعاته القصصية. وكذلك تحدثت عن مفهوم التراث وقيمة استلهامه وأبرز من استلهموه في أعمالهم الروائية قديماً وحديثاً.

وفى الفصل الأول، تحدثت عن التراث التاريخى فى روايات جمال الغيطانى، وتعميماً للفائدة صدرته بدراسة نظرية عن قيمة استلهام التاريخ بشكل عام وأشكال استلهامه عند الروائيين وكذلك تعرضت لتعريف الرواية التاريخية. ومن العام انطلقت إلى التخصيص حيث أبرزت أسباب استلهام الغيطانى للتاريخ ومدى براعته في ذلك، وقدرته على مزج الحاضر والماضى فى قالب واحد .

وفى الفصل الثانى، تحدثت عن التراث الصوفى فى روايات جمال الغيطانى، وقد قدمت له كذلك بدراسة نظرية تحدثت فيها

عن أهمية التراث الصوفى وعن اللغة والرمز عند المتصوفة وعن علاقة الأدب بالتصوف. ثم انطلقت إلى دراسة أعمال الغيطانى وعلاقاتها بالتراث الصوفى ومدى قدرته على تمثل هذه النصوص الصوفية .

وفى الفصل الثالث، تحدثت عن التراث وتجارب الغيطانى الذاتية، وفيه تحدثت عن جيل الستينيات، الذى ينتمى إليه جمال الغيطانى، والتخفى وراء الرمز وإسقاطهم هذا التراث على الواقع وذلك بسبب القمع والإرهاب اللذين كانا سائدين فى تلك الفترة. ثم تحدثت بعد ذلك عن جمال الغيطانى وانشغاله بالقضايا السياسية وانعكاس ذلك على أعماله الروائية، وكيف استطاع أن يعبر عن هذه القضايا عبر الرواية التراثية.

وفى الفصل الرابع، درست أعمال الغيطانى الروائية دراسة فنية، ، حيث درست خصائص أسلوبه ومواقفه الفكرية، والمآخذ على أسلوبه وطرق التعبير عنده . وقد رأيت إتماماً للفائدة أن أعقد مقارنة بين الغيطانى وكل من نجيب محفوظ والدكتور نجيب الكيلانى فى كيفية استلهام التراث، حتى تتضح ملامح التيار التراثى فى الرواية العربية.

وجاءت **الخاتمة** بعد ذلك متضمنة أهم النتائج التى توصل إليها الباحث .

وآخر دعوانا أن الحمدلله رب العالمين .

تمهيد

أولا :

- الغيطانى كاتباً روائياً .
- نشأته .
- ثقافته .
- أعماله ..

ثانيا :

- مفهوم التراث .
- قيمة استلهام التراث .
- أبرز من استلهموا التراث فى رواياتهم.

الغيطانى كاتباً روائياً:

لفت جمال الغيطانى الأنظار إليه، منذ أن أصدر مجموعته القصصية الأولى-«أورق شاب عاش منذ ألف عام» بأسلوبه الجديد وطريقته غير المألوفة فى الرواية والقص؛ إذ تعتمد هذه المجموعة القصصية على محاكاة السرد العربى القديم، وقد اعتبر النقاد صدور هذه المجموعة القصصية إيذانا بميلاد أديب كبير، سيكون له شأن فيما بعد .

والغطيانى هو أحد أدباء جيل الستينيات، ذلك الجيل المتميز فى كل شئ، إذ عاصر هذا الجيل معظم الهزائم السياسية والعسكرية التى منى بها الوطن العربى «وجميع الأدباء المصريين متفقون على وجود فارق كبير بين الأدب قبل الستينيات وبعدها، وينظرون جميعاً إلى الستينيات باعتبارها مرحلة فاضلة» (١).

ومن المعروف أن أدباء هذا الجيل، كانت لهم طريقتهم الخاصة فى التعامل مع الواقع، حيث ابتكروا طرقا جديدة فى القص والسرد، وتمردوا على الواقع ورفضوا معظم القيم السائدة، ذلك أنهم أفاقوا على الصدمة الكبرى، التى أنهت الآمال المتطلعة إلى الوحدة والقوة فى وجه العدو الإسرائيلى والغربى، ولاشك أن هذا الجيل قد أفاد الرواية العربية إفادة

كبيرة، حيث فتح أمامها أفاقاً لم تطرقها من قبل، كما أنه «أكسب الرواية العربية الحداثة والحساسية والعمق والأصالة، إنه جيل عبد الكريم غلاب وغسان كنفانى وإميل حبيبى وصبرى موسى وصنع الله إبراهيم وجمال الغيطانى ويوسف القعيد وسواهم» (٢)· وقد أفرز هذا الجيل العديد من المواهب الأصلية التى فرضت نفسها على الساحة الأدبية، واستطاعت أن تخطو بالرواية العربية إلى مرحلة متقدمة، حيث أكملت ما بدأه جيل الرواد : هيكل والحكيم ومحفوظ، وظهرت من أدباء هذا الجيل أسماء لا يمكن أن يغفلها الدارس وهو يؤرخ للرواية العربية فى العصر الحديث، والكثير من أدباء هذا الجيل ترجمت أعماله إلى العديد من اللغات الأجنبية .

ومن بين من أفرزهم هذا الجيل: الكاتب الروائى جمال الغيطانى، موضوع هذه الدراسة، وإذا كان الدراس لإنتاج هذا الجيل «يستطيع أن يغفل واحداً هنا وآخر هناك فإنه لن يستطيع أن يتعرف على أبرز مافى هذا الجيل إن هو أنكر فى سياق دراسته وموازنته - أو أغفل هذه الموهبة الأصيلة جمال الغيطانى» (٣). ذلك أنه ارتاد آفاقاً جديدة وفتح أمام الرواية العربية آفاقاً خصبة بربطها ربطاً وثيقا بالتراث - كما سنرى - كما أنه بتعدد كتاباته وإبداعاته أثبت أن لديه المقدرة الفنية على تشكيل تجاربه الإبداعية، مابين إبداعات تقوم على أساس

استلهام التراث بأشكاله المختلفة، وأخرى واقعية .

إن الغيطانى إذاً موهبة أصيلة استطاع أن يضع نفسه فى الصفوف الأولى من جيل الستينيات بأكمله، أو بالأحرى فى الصفوف الأولى من كتاب الرواية العربية على امتداد عصورها، وإبداعات الغيطانى الروائية والقصصية «كافية لوضعه فى الصف الأول من كتاب جيله دون حاجة إلى الاعتداد بالترجمات الأجنبية، لأن قيمة أعماله تنبع أساساً من مستواه الرفيع ومن تميزها بالجسارة والعمق وخطوها عبر أحراش بكر لم يلجها من قبل بنفس هذا التمكن أديب عربى معاصر» (٤).

ولعل مايؤكد صدارة الغيطانى لكتاب جيله وتميزه وتفرد صوته شهادة الأديبين الكبيرين نجيب محفوظ ويوسف إدريس، عندما سئلا عن رأيهما فى جيل الستينيات بشكل عام وفى جمال الغيطانى بشكل خاص، «حيث قال الأديب الكبير نجيب محفوظ : هو نكهة جديدة تحت راية الأدب الاشتراكى، وقال يوسف إدريس عن الرواية فى هذا الجيل : الرواية هى رواية جمال الغيطانى فحسب» (٥).

ومهما يكن فى شهادة الأديبين الكبيرين من مبالغة وتحيز للغيطانى على حساب باقى أدباء هذا الجيل، إلا أنها لاتخلو من إلقاء الضوء على موقع الغيطانى الحقيقى بين كتاب الرواية، وإذا أضفنا إلى الشهادة السابقة إبداعات الغيطانى ونتاجه

الروائي والقصصي لاتضح لنا بجلاء موقع الغيطاني وريادته، ولظهر أيضاً «تفرده وتميزه في اكتشاف صوته الخاص، في إعطاء نوع من الرواية الواقعية النقدية المستندة على وعي بجدل التاريخ الاجتماعي والحضاري» (٦)

ولعل الدراسة تكشف عن ذلك في حينه، بشكل علمي منهجي دون الاحتكام لافتراضات مسبقة، ونكتفي ثمة بالتعريف بالكاتب ونشأته وتكوينه الفكري والأدبي .

النشأة :

في قرية جهينة إحدى قرى محافظة سوهاج ولد جمال الغيطاني في عام ١٩٤٥، ونشأ في أسرة فقيرة مثل الكثير من الأسر المصرية، ويبدو أن ضيق الرزق كان سببا في رحيل الأسرة إلى القاهرة وذلك بحثاً عن فرصة عمل مناسبة. وفي القاهرة أقام الغيطاني مع أسرته في غرفة فوق سطح أحد المنازل في حارة درب الطبلاوي في منطقة الجمالية المعروفة بعبق التاريخ الإسلامي، حيث ترتفع المآذن والأقبية وتفوح روائح الماضي كشواهد حية على هذا التاريخ .

ولاشك أن هذه النشأة في هذه المنطقة الشعبية كان لها أكبر الأثر في توجه الغيطاني منذ الصغر، كما كان لهذا المكان نفس الأثر من قبل على الأديب الكبير نجيب محفوظ «هذه

الحجرة وهذا السطح أولى سمات عالمى الأول، من السطح كنت أرى مئذنة مولانا الحسين، وعند الظهيرة أرى شيخا يطوف الشرفة الدائرية رافعا الأذان» (٧). وبسبب ظروف الأسرة المادية التحق الغيطانى بالمدرسة الثانوية الزخرفية وتخرج فيها ولم يتم له تحقيق حلمه بدخول الجامعة، وإذا كانت هذه الظروف القاسية قد لعبت هذا الدور السيئ وحالت دون تحقيق رغبة الغيطانى فإنها ربما كانت عاملاً هاما من عوامل اتجاه الغيطانى إلى الأدب، إذ تولدت لديه رغبة أكيدة فى إثبات ذاته فعكف على القراءة والاطلاع .

ويبدو أن الغيطانى قد طبع على الحكى والقص منذ طفولته المبكرة، إذ كان خياله كثيراً مايملى عليه حكايات وقصصاً لا أساس لها فى الواقع، فكان يحكى لأمه تلك الحكايات «إلى جوارها كنت أقعد بعد التحاقى بالمدرسة الابتدائية، وأحكى لها عن ممرات سرية فى المبنى، وتقسيمنا إلى جيشين متحاربين وتسليمنا أسلحة، وأفيض فى تفاصيل المعارك وكانت تصغى مبدية الجزع أحياناً أو تحذرنى من المخاطر، وحتى الآن لا أدرى هل كانت تصدق أكاذيبى البيضاء، أو أنها تسايرنى ؟! على أية حال كان إصغاؤها لى أول محرض لخيالى على الانطلاق» (٨).

كانت محاولاته فى كتابه القصة القصيرة والرواية مبكرة

جداً، إذ كتب أول قصة قصيرة بعنوانها «نهاية السكير» عام ١٩٥٩م، أي وعمره حوالى أربعة عشر عاماً، وبدأ يراسل المجلات والصحف الأدبية منذ وقت مبكر، حيث نشر مقالاً فى مجلة «الأدب» التى كان يصدرها الشيخ أمين الخولى، كما نشر قصة فى مجلة «الأديب» اللبنانية وذلك عام ١٩٦٣م.

وفى عام ١٩٦١م كان الميلاد الحقيقى للأديب جمال الغيطانى وانطلاقه فى عالم الأدب والإبداع، إذ كتب مجموعة قصصية بعنوان «المساكين» ودفع بها إلى إدارة التأليف بالمؤسسة المصرية للتأليف والنشر، وقد نالت هذه المجموعة إعجاب المسئولين عن النشر، ولكن حال دون صدورها بعض الأخطاء اللغوية، ومع ذلك فقد كانت هذه المجموعة الأولى فى التأليف والكتابة، لا فى النشر، إيذاناً بدخول الغيطانى إلى عالم الإبداع من أوسع أبوابه. «*قالت لي السيدة شفيقة جبرا إنها معجبة بالقصص، وإنها تنم عن موهبة حقيقة، ولكن ثمة أخطاء لغوية بسيطة جداً، بعدها يتم دفع الكتاب إلى المطبعة*» (٩).

وفى عام ١٩٦٩ أصدر الغيطانى مجموعته القصصية «أوراق شاب عاش منذ ألف عام» والتى لفتت الأنظار إليه ـ كما سبق ـ، واعتنق الغيطانى الفكر الاشتراكى كسائر الأدباء من هذا الجيل، حيث كانوا مبهورين آنذاك بالاشتراكية، وكان ذلك سبباً فى دخوله السجن سنة ١٩٦٦، وبعد عمل الغيطانى كمراسل

حربى التحق بالعمل فى جريدة الأخبار المصرية محرراً أدبياً على يد الأستاذ محمود أمين العالم، وهو الآن المشرف على صفحة الأدب فى هذه الجريدة، كما أنه يرأس تحرير جريدة «أخبار الأدب» التى تصدرها دار أخبار اليوم .

مما سبق يكن ملاحظة أن هناك عوامل كانت وراء تنمية النزعة الأدبية لدى الغيطانى، ولعل النشأة فى حى الحسين كانت من أبرز هذه العوامل، حيث عمقت هذه البيئة فى نفسه إحساسه بالتاريخ والتراث المصرى، كما كان لنشأته وسط أسرة فقيرة أثر قوى فى الإحساس بالفقراء وبسطاء الناس وانعكس ذلك بوضوح فى أدبه ـ كما سنرى ـ ولعل الشئ اللافت للنظر والجدير بالملاحظة هو تعهد الأدباء الكبار والمسئولين لموهبته بالرعاية، حيث ساعدوه على نشر أعماله وأتاحوا له الفرصة على نطاق واسع لممارسة إبداعه الأدبى .

وبذلك فقد استقر التراث فى وجدان الغيطانى منذ الطفولة ولا عجب أن يترسب العديد من جزئيات هذا التراث الشعبى فى لاوعى الغيطانى، باعتباره واحداً من أفراد هذه الفئات الشعبية، وقد بدا الغيطانى فى غير موقف تعبيرى مسلماً بتأثير هذا التراث فيه وفى إبداعه «إذ إن هذا التراث الذى يدخل فى نسج الواقع اليومى كان المنطلق الأول، لمحاولة خلق أشكال فنية جديدة» (١٠).

ثقافته :

على الرغم من أن الغيطانى لم يلتحق بالجامعة، بسبب ظروف أسرته الاقتصادية التى أجبرته على الالتحاق بالمدرسة الفنية حتى يتخرج منها بسرعة ويتمكن من مساعدة الأسرة مادياً «فدرس تصميم السجاد وقام بتدريسه» (١١)، على الرغم من ذلك فإن الغيطانى تنوعت قراءاته وتعددت مصادر معارفه حتى سدت هذه الثغرة فى حياته العلمية، ولم يقف الغيطانى حيال هذا الأمر عاجزاً وراضياً بالأمر الواقع، ولكنه أخذ نفسه بالجد والصرامة ليكون على مستوى الأدباء والمفكرين الكبار .

وإذا كان الغيطانى قد نشأ فى بيئة عمقت لديه الإحساس بالتاريخ والحضارة والزمن، وولدت عنده حباً شديداً للتراث العربى والإسلامى، فلا عجب بعدئذ أن اتجه الغيطانى إلى كتب التراث العربى قارئاً وباحثاً مدققاً فى خصوصيات هذا التراث «كنت أتعرف على التراث العربى القديم، خاصة المصادر التاريخية للتاريخ المصرى فى العصر الإسلامى، وقد أفادنى فى ذلك أننى تعرفت فى سن مبكرة بالشيخ أمين الخولى» (١٢).

وكما لعبت البيئة والنشأة دوراً هاماً فى تشكيل وجدان الغيطانى التراثى، فإن عمله واشتغاله فى بادئ حياته بتصميم السجاد قد ساعد على تنمية هذا الحس التراثى «وتعميق حسه الفنى واستكشافه أسرار الفن الإسلامى بزخارفه التى تشى

بفلسفة الجمال فى تراثنا الفنى، تماماً كتأثير التراث المعمارى القديم متمثلاً فى عمارة المساجد والكنائس والمعابد الفرعونية»(١٣).

كان لدى الغيطانى نهم شديد للقراءة، وكانت عنده رغبة أكيدة فى تثقيف نفسه وتعويض النقص الخطير فى ثقافته ومؤهلاته، ولذلك فقد أقبل على القراءة كما يقبل الإنسان الجائع المحروم من الطعام على طعام شهى فيلتهمه التهاماً، غير أن الملاحظ أن قراءته لم تكن محددة ولا مرتبة فى بادئ الأمر، بل كانت قراءة عشوائية غير منتقاة، فرضتها على الكاتب ظروف معينة، منها مقدرته على شراء نوعيات معينة من الكتب، ومنها توفر الكتب من عدمه «قرأت مجلدات «سندباد» التى أصدرها المرحوم محمد سعيد العريان وانطبعت رسوم الفنان بيكار فى ذاكرتى، قرأت سلسلة كتب «أولادنا» التى تصدرها دار المعارف، «جحا فى جانبولا»، كما قرأت كتب كامل كيلانى ... بدأت أقرأ قراءة تلقائية، ولكننى مؤخراً وأنا أمعن النظر فيما مضى، اكتشفت بعضاً من عناصر التكوين فى تلك القراءات»(١٤).

ولعل الصفة الغالبة على هذه الأعمال التى كانت ضمن قراءات الغيطانى فى بداية حياته، أن معظمها كانت تستلهم القصص التراثية، ففى مجلة «سندباد» التى كانت تصدر

للأطفال كان كامل كيلانى - رحمه الله - يكتب قصصاً تراثية يستمدها من كتب «ألف ليلة وليلة» ومن حكايات جحا ونوادره، وكان غيره من الكتاب والأدباء يكتبون القصص التراثية إلى جانب غيرها من القصص الأخرى، وإلى هذه الأعمال يرجع الفضل الكبير فى إقبال الغيطانى على قراءة التراث .

لم تستمر مرحلة القراءة العشوائية هذه كثيراً، إذ أخذت بعد ذلك في التحديد والتوجه نحو غاية معينة ولأهداف معروفة لدى الكاتب، فاتجه الغيطانى إلى كتب التراث العربى القديم التى كانت تذخر بها المكتبات العتيقة في حى الحسين والمناطق المجاورة، وقد أثرت هذه القراءات التراثية فى شخصية الغيطانى وطريقته فى الكتابة والسرد منذ أن وضع أقدامه على طريق الأدب والفن: «تعلقت فى التراث بالتاريخ، وكان ذلك بتأثير من إحساس قوى بتوالى الزمن ومروره، وتعمقت فى قراءة المصادر التاريخية والحوليات، بدءاً من ابن عبد الحكم وحتى الجبرتى، حيث الحياة اليومية مدونة، تكاد تحتفظ بطزاجتها، خاصة عند المقريزى وابن إياس، قرأت فى التاريخ الفرعونى، خاصة موسوعة سليم حسن وماكتبه الأجانب، ولكن العصر المملوكى بالذات لازال يلقى بظله الثقيل على حياتنا» (١٥).

وقد ساعدت رحلات الغيطانى وتنقلاته المتعددة فى الدول الإسلامية على تشكيل حسه التراثى كذلك، إذ إن الغيطانى يولى

رحلاته جانباً مهماً من حياته، وهو فى أسفاره يلتقى بالشواهد الحية على عظمة التراث الإسلامى فى سمر قند وبخارى وطشقند وفى بلاد المغرب العربى .

فإذا كانت الكتب التراثية غادت فكر الغيطانى وعمقت إحساسه بالتراث، فإن التراث الحى المرئى قد خطا بهذا الإحساس إلى درجة كبيرة، ونمى وجدان الغيطانى وفتح أمام عينيه وثائق منطوقة على هذه المنظومة التراثية الخالدة، ففى إحدى زياراته أوزبكستان يقول «ماتوقفت عنده، تلك الثروة الثقافية الهائلة من تراث الإسلام، فى العمارة، فى العلوم، فى الأدب. توقفت مذهولاً أمام عمائر شاهقة تكاد تكون مجهولة فى العالم العربى، ومن هناك عدت بمجلدات عدة تحتوى على صور دقيقة لمئات المنمنمات الجميلة التى لا تحتويها مؤلفات الفن الإسلامى المطبوعة فى الغرب، أو فى الشرق، توقفت مطولاً أمام المخطوطات النادرة، ... فى جمهوريات آسيا الوسطى ثروة هائلة من المخطوطات العربية، وأظنها مجهولة حتى الآن لمن دون المخطوطات الموجودة فى مكتبات العالم» (١٦).

وقد ظهرت تلك المدن الإسلامية المنسية والمجهولة فى أدب الغيطانى، ودارت أحداث قصة بأكملها هى «رسالة فى الصبابة والوجد» فى إحدى هذه الدول، التى تدل كل شواهدها على عظمة التراث الإسلامى وخلوده .

وفى التراث وجد الغيطانى ضالته المنشودة، فقد وجد هذا الماضى الخصب الذى استوعبت تجاربه كافة النشاطات الإنسانية، كما وجد فى هذا التراث خصوصية وتفرداً، وسيظهر ذلك فى الدراسة بإذن اله، مما كان له أكبر الأثر فى تجربة الغيطانى التى تقوم على استلهام التراث «وفى محاولة أجريت عن رأى أدباء الستينيات والسبعينيات فى توظيف التراث فى العملية الإبداعية، وقد أجريت هذه المحاولة على معظم الأدباء بشتى اتجاهاتهم وأجناسهم الأدبية، مثل أحمد الشيخ وإبراهيم أصلان وإبراهيم عبد المجيد وجمال الغيطانى وغيرهم ،أجمع هؤلاء الكتاب على ضرورة التحام العمل الأدبى بالعناصر التراثية كى يخرج العمل الإبداعى مزيجاً من النص التراثى والنص الإبداعى، وبذلك يجعل كلا من هذين النصين فى حالة تجدد وحيوية مستمرة» (١٧).

وإذا كانت الثقافة التراثية هى الغالبة على ثقافة الغيطانى وتكوينه الفكرى، فإن الغيطانى لم يكن بمعزل عن الثقافة العالمية وقراءة الأعمال الأدبية المترجمة لكبار الكتاب العالميين أيضاً، وقد كانت هذه الأعمال بمثابة المفجر للتجربة الإبداعية عند الغيطانى، حيث اطلع ـ إلى جانب التراث - على روائع الأدب العالمى، التى فتحت له أبواباً جديدة وطرقاً متعددة، سواء فى الشكل أم فى المضمون «كنت أفضل قراءة الروايات

المترجمة، وفى هذه السن بهرنى أرسين لوبين هذا اللص الشريف الذى كان يسرق من الأغنياء ويعطى الفقراء، وقد تخيلته إلى درجة أننى رسمت له ملامح شخصية بخيالى، كنت أوشك أن أراه فى الطريق يسعى، وقرأت ترجمات موجزة لدستوفيسكى وستيفان زفايج وإميل زولا وبلزاك وإسكندر ديماس الأب والابن وقرأت عدداً هائلاً من الروايات عن الثورة الفرنسية لرفائيل سباتينى» (١٨). ويرجع السبب فى إقبال الغيطانى الكبير على الآداب العالمية المترجمة إلى طموحه الواسع للإفادة من تجربة الإنسان عبر التاريخ، وأيا من كان هذا الإنسان فإن التجربة الإنسانية تجربة شائقة ومليئة بالأحداث المثيرة التى تعين المبدع على خلق عالمه الروائى المرتكز على خلفيات ثقافية وفكرية، ولعل انجذاب الغيطانى إلى الأدباء العالميين السابقين يفسر اشتغاله بالتراث فيما بعد، إذ إن كثيراً من هؤلاء الأدباء العالميين الذين قرأ لهم الغيطانى كانت لهم اهتماماتهم بالتراث وبالرواية التراثية، مثل الاسكندر دوماس الأب والابن وغيرهما .

ولقد اكتشف الغيطانى أثناء قراءة بعض الروايات العالمية المترجمة أن تلك الروايات توظف التراث القومى، بل وجد أحياناً من يوظف التراث العربى والإسلامى أو التراث المصرى وخاصة الفرعونى، ولذلك فقد تولد لديه الإحساس بقيمة هذا التراث

وأهميته، «وقد أفاد الغيطاني كثيراً من هذه القراءات، ولكن أهميتها الخاصة في سبيل ترغيبه الواعي بانتهاج منهج التوظيف التراثي في الإبداع، تكمن فيما كانت تحيل إليه من قراءات موازية تقدم حصيلة معرفي عن بيئة اجتماعية أو عصر تاريخي أو جنس معرفي. ذلك أنه عندما كان يقرأ في هذا المترجم رواية عن التاريخ الفرعوني، ، كان يجد أن روح المعرفة المستكشفة تدفعه إلى البحث عن كتب تدرس هذا العصر» (١٩).

ومن اللافت للنظر حقاً أن الغيطاني، على عكس ماهو مألوف، لم يطلع على الأعمال الروائية لكبار الأدباء المصريين والعرب باستثناء نجيب محفوظ، إذ المعروف أن الأديب شاعراً كان أو قاصاً، يسعى إلى التهام إبداعات الآخرين حتى يكون بإمكانه محاكاة تلك الأعمال أو الإضافة إليها، وربما يرجع ذلك إلى رغبة الغيطاني الملحة في عدم الوقوع في أسر تجارب الآخرين ورغبته في أن يكون له صوته الخاص والمتفرد بين أقرانه «يجب الاعتراف أنني لم أقرأ للأدباء الذين كانت أعمالهم شائعة وقتئذ مثل السباعي ومحمد عبد الحليم عبد الله وغيرهما، حتى يوسف إدريس لم أقرأ من أعماله إلا مجموعات محدودة مثل (أرخص ليالي) و(النداهة) و (البيضاء)، قرأته في سن متأخر، وهكذا نجوت من تأثيره الطاغي الذي أدرك أدباء

الوسط» (٢٠).

على أننى أزعم أن جمال الغيطانى مبالغ إلى حد ما فى القول بعدم قراءاته واطلاعه على أعمال الأدباء المعاصرين، وذلك ربما ليجد لنفسه المبرر المقبول الذى صبغ أدبه بهذه الصبغة، صحيح أنه ربما تعمد ذلك من أجل الوصول إلى مشروعه الخاص وصوته المتفرد، ولكنه ما كان له أن ينجو من التأثر بهؤلاء الروائيين الكبار، وخاصة أن الكثير منهم قد سلك مسلك توظيف التراث فى الرواية كما سنرى فيما بعد، كما أن أى أديب يصعب عليه أن يكون بمعزل عن الإبداعات السابقة .

مما لاشك فيه أن عمل الغيطانى كمراسل حربى قد أثر فى ثقافته ومعرفته، إذ تبدو المعرفة بالشئون العسكرية والحرب شديدة الوضوح فى أدب جمال الغيطانى، والذى يطالع مجموعته القصصية «حكايات الغريب » يقف على تلك الحقيقة، ففى إحدى قصص هذه المجموعة « مجهود حربى» تظهر المصطلحات العسكرية وروح الحرب بوضوح «رجب جندى المدفعية وصف له الطابق الثانى الذى شرع والده فى بنائه، عندما ينصرف كل مرة يطلب من عم خضر أن يدعو له أن يرضى عنه، عندما يبدأ قصف المدفعية المتبادل يرفع يديه طالباً من الله حماية رجب، قصف المدفعية يعنى عنده رجب، إذا أغارت الطائرات على المواقع خارج المدينة فهى تقصد رجب، كثيراً مايلتفت إلى

بعض زبائنه الذين يصمتون فجأة عند بدء الانفجارات يومئ قائلاً «مدفع رجب اشتغل» تقسو ملامحه إذ يصغى إلى شكوى عامل المطبعة والمجند فى سلاح المهندسين» (٢١).

بل إنه رسم صورة واضحة المعالم للناس والجنود عند الحرب وما يعتور نفوسهم من قلق أحياناً، ونشوة أحيانا أخرى، ولذلك فإننى أرى أن إرسال أدباء ومبدعين فى المهمات السياسية والعسكرية والرسمية أمر هام وضرورى للغاية، فقد حضر المعارك ملايين البشر لكنهم لم يستطيعوا أن يخلدوا هذه الذكرى، بينما استطاع الأديب برهافة حسه وسعة خياله وعميق تأملاته أن يصنع من هذه المعارك ملاحم أدبية خالدة .

ومن الأشياء التى أثرت على ثقافة الغيطانى، وأسهمت فى تنمية حسه الأدبى، عمله بالصحافة مشرفاً على الصفحة الأدبية بجريدة الأخبار، ورئيساً لتحرير أخبار الأدب، وقد انعكست ثقافته الصحفية بشكل واضح عى أعماله الروائية والقصصية .

ومن خلال هذا التكوين الثقافى الشامل، استطاع الغيطانى أن يكون ملماً بروائع الأدب العالمى، وأن يتعمق فى الثقافة العربية والإسلامية بشكل لافت للنظر حقاً، ولعل هذا هو ما حدا بأحد النقاد أن يعبر عن ذلك بقوله « إن جمال الغيطانى من أعمق أدبائنا ثقافة وأشدهم ارتباطاً عضوياً بوقته كأديب، ناظراً للماضى بشدة ومتطلعاً للمستقبل بطموح، وقراءة أعماله عامة،

وتجلياته بجميع حلقاتها بصفة خاصة تتيح لنا فرصة نادرة لمصاحبته خلال تجربة طليعية رائدة تفتح آفاقاً جديدة للرواية العربية، جديرة بأن تلقى أقصى اهتمام النقاد وحفاوتهم مهما اختلفت الآراء بعد ذلك فى تحليلها ورصد مقوماتها، إذ لا مفر من أن يعترف له الجميع بالأصالة والاقتدار» (٢٢).

وإذا كان التراث العربى والإسلامى قد أثر فى الغيطانى من نواح متعددة، فإن أهم ناحية أفادت الغيطاني هى الناحية الشكلية، إذ لاحظ الغيطانى أنه لكى يكتب عملاً روائياً جديداً يعبر عن بيئته ومكانه فإن هذا العمل لا يجب أن يكون مختلفاً عن سائر التجارب الأدبية والروائية على مستوى المضمون فحسب، بل لابد من اختلاف الشكل أيضاً. والتراث العربى، كما سأوضح خلال الدراسة، يملك هذه القدرة الفذة على التشكل والتجديد والابتكار .

وإذ كانت هناك محاولات سبقت محاولات الغيطانى تلك، فى التعرف على التراث، فإن الملاحظ أن هذه المحاولات ظلت محتفظة بالشكل السائد للرواية التقليدية دون أن تبذل الجهد المطلوب فى خلق شكل روائى جديد ومختلف، وهو ماسعى الغيطانى جاهداً من أجل تحقيقه «يعتقد الغيطانى أن المبدعين الذين حاولوا الإفادة من التراث فى إبداعهم لم يتمكنوا ـ فى معظمهم – من تحقيق نتائج مهمة على هذا الصعيد، فلقد ظل

تأثر بعضهم بالنصوص التراثية محدوداً جداً في إطار الشكل التقليدى للرواية المستعار أساساً من الرواية الغربية» (٢٣). وقد أشار الغيطاني إلى محاولاته تلك، مما يعنى أنه كانت لديه رغبة أكيدة في خلق شكل روائى جديد، يعتمد على اللغة التراثية بمستوياتها المختلفة ودلالاتها المتعددة «كنت قد بدأت أستوحى من التراث أشكالاً جديدة للتعبير، وبرغم ذلك فقد ظل داخلى شعور قوى بالرغبة فى تجاوز الأشكال الروائية التى قرأتها، واستلزم هذا مجاهدة طويلة بحيث يمكننى القول إننى بدءاً من روايتى «خطط الغيطانى» وبالتحديد فى رواية «كتاب التجليات» استطعت تجاوز هذه الأشكال، أو بمعنى آخر التخلص من الإحساس الداخلى بسيطرة المقاييس المتمثلة فى الرواية الكلاسيكية»(٢٤).

وسوف أبحث ذلك داخل الدراسة من خلال الفنية لأعمال الغيطانى.

أعماله

يعد جمال الغيطانى من أغزر كتاب الرواية والقصة القصيرة إنتاجاً، إذ له مايزيد على اثنتى عشرة مجموعة قصصية متنوعة، يتناول فيها العديد من القضايا السياسية والاجتماعية. وهذه المجموعات بالترتيب هى : -

- أوراق شاب عاش منذ ألف عام ١٩٦٩
- أرض – أرض ١٩٧٢
- الحصار من ثلاث جهات ١٩٧٥
- حكايات الغريب ١٩٧٦
- ذكر ماجرى ١٩٧٨
- الرفاعى ١٩٨٠
- إتخاف الزمان بحكاية جلبى السلطان ١٩٨٤
- أحراش المدينة ١٩٨٤
- ثمار الوقت ١٩٨٧
- نفثة مصدور ١٩٩٣

وفى مجال الرواية أصدر الغيطانى مايزيد على عشر روايات، كان لها صدى كبير عند القراء وعند النقاد، ذلك لأنها اتسمت بالجدة والحداثة، وفى الوقت ذاته ارتبطت بالتاريخ والتراث العربى، واستطاع الغيطانى أن ينفذ إلى أعماق وجدان القارئ العربى عن طريق تناوله لقضايا أساسية ورئيسية فى حياته، أعنى تلك القضايا السياسية والاجتماعية، مجتازاً بذلك المرحلة الكلاسيكية والمرحلة الرومانسية، حيث يتقيد الأديب فى الأولى بقوالب وأنماط تعبيرية جاهزة، بينما يحلق فى الثانية فى عالم الخيال الجامح .

وهذه الروايات التى أصدرها هى : –

- الزينى بركات ١٩٧٠
- الزويل ١٩٧٠
- وقائع حارة الزعفرانى ١٩٧٦
- خطط الغيطانى ١٩٨٠
- كتاب التجليات (السفر الأول) ١٩٨٣
- كتاب التجليات (السفر الثانى) ١٩٨٥
- كتاب التجليات (السفر الثالث) ١٩٨٧
- رسالة فى الصبابة والوجد ١٩٨٧
- رسالة البصائر فى المصائر ١٩٨٨
- شطح المدينة ١٩٩١
- هاتف المغيب ١٩٩٢
- متون الأهرام ١٩٩٤

وقد أثارت إبداعات الغيطانى الروائية والقصصية ردود فعل واسعة بين الأدباء والنقاد، وتلقاها القراء بالاستحسان والإقبال الشديد على قراءتها، وكانت مجموعته القصصية الأولى «أوراق شاب عاش منذ ألف عام» إيذاناً بمولد فنان موهوب، من طراز مختلف عن كتاب الرواية والقصة القصيرة؛ وفى هذه المجموعة نجد أن «اللحظة التى تستوعب اهتمام الكاتب هى اللحظة المصيرية الراهنة، والانفعال الذى يوجه الكاتب هو انفعال موحد بهذه اللحظة، ولذلك نجد اللحظة تتكرر فى كل قصة

بصورة أو بأخرى، وتتخذ أغلب قصص المجموعة شكل مذكرات أو وثائق، يكتشفها إنسان من المستقبل أو الماضى، ويتولى تقديمها والتعليق عليها» (٢٥).

وإذا كان النقاد العرب قد تلقوا أعمال الغيطانى الروائية والقصصية بكل هذه الحفاوة، فإن أعماله قد قوبلت بنفس القدر من الحفاوة والترحيب عند أدباء ونقاد أجانب، حيث ترجمت معظم أعماله إلى عشرات اللغات الحية، فقد قالت مجلة «لير» الفرنسية فى مقالها عن رواية «الزينى بركات» بعد نشرها فى أشهر سلسلة روائية تصدر عن دار «لوسوى» وكان مترجمها هو: جان فرانسوا فوركاد عام ١٩٨٥« إنها اكتشاف حقيقى»(٢٦). ومنذ ذلك الحين بدأت رواية «الزينى بركات» تكتسب حياة جديدة مع كل لغة تترجم إليها، وقد بلغ عدد اللغات التى ترجمت إليها حتى الآن أربع عشرة لغة، وأصبحت رواية عالمية كلاسيكية عندما صدرت عام ١٩٨٨ فى سلسلة «بنجوين» الشهيرة وواسعة الانتشار، وحتى الآن تعتبر «الزينى بركات» هى الرواية العربية الوحيدة التى صدرت فى سلسلة «بنجوين»(٢٧).

وليس هذا بالنسبة للزينى بركات فحسب، بل لافت معظم أعماله الروائية والقصصية نفس القدر من الاهتمام والحفاوة.

وللغيطانى بعض المقالات النقدية المنشورة فى المجلات الأدبية، وبعض اللقاءات التى أجريت معه، وهى تعبر عن وجهه

نظره الأدبية والفكرية، وتعد هذه المقالات شهادة على أدباء جيله - جيل الستينيات، وفى هذه المقالات يظهر بوضوح عمق نظرة الغيطانى للتراث العربى وللزمن باعتباره عنصراً أساساً فى العملية الإبداعية، وكذلك بحثه عن الجديد وانشغاله بالأشكال الروائية الحديثة التى تضمن للرواية العربية كامل استقلالها عن الرواية الغربية .

وفى أدب الرحلات كتب الغيطانى «أسفار الأسفار» وفيه يحكى مشاهداته وتأملاته فى بلاد إسلامية مختلفة مثل سمرقند وبخارى وأوزبكستان وغيرها، وذلك فى شكل أدبى قصصى شائق، وله أيضاً كتابان، الأول بعنوان : نجيب محفوظ يتذكر، والآخر عن الكاتب الصحفى مصطفى أمين .

وعلى أية حال فإن أعمال الغيطانى كثيرة ومتنوعة، منها ماهو إبداع روائى ومنها ماهو مجموعات قصصية أو ملاحظات نقدية وأدبية، وقد جمع فى رواياته ومجموعاته القصصية بين الأصالة والمعاصرة على ماسنرى بالتفضيل داخل هذه الدراسة، ولعل الذى يعنينا هو رواياته فى المقام الأول، لأنها هى التى ظهر فيها بوضوح هذا المزج بين الماضى والحاضر، وكذلك اتضحت معالم استلهام التراث وخصائصه فى أعماله الروائية .

مفهوم التراث :

كلمة التراث مأخوذة من الأصل اللغوى لمادة «ورث» مع إبدال الواو تاءً فى المصدر كما نصت على ذلك معاجم اللغة، والمعنى اللغوى لكلمة التراث كما جاء فى لسان العرب لابن منظور هو «مايخلفه الرجل لورثته، وأصله ورث، فأبدلت الواو تاء، فالتراث والإرث والورث مترادفة، هكذا قال ابن عربى ومن بعده ابن سيده، وقيل · الورث والميراث فى المال، والإرث فى الحسب» (٢٨).

ولن أطيل الوقوف أمام المعنى اللغوى، إذ إن معظم المعاجم اللغوية ترجع هذه الكلمة إلى الجذر اللغوى لمادة «ورث» ولكنى سأحاول أن أقف على حقيقة هذا التراث وأثره فى تشكيل التجربة الأدبية فى العصر الحديث، إذ يصعب مع التعريف السابق تحديد ماهية التراث تحديداً دقيقاً، لأن مايتركه الكاتب يعد - بعد وقت معين تراثاً «فليس هناك حدود معينة لتاريخ أى تراث كان، فكل ما خلفه المؤلف بعد حياته من نتاج يعد تراثاً فكرياً، ولقد أصبح شعر شوقى وحافظ، وحديث عيسى بن هشام، وآثار العقاد، والمازنى وتوفيق الحكيم وعبد المنعم النمر وأحمد الحوفى، تراثاً له حرمته التاريخية وله قدره الأثرى» (٢٩). وبذلك لا يكون بعد الإنتاج الفكرى والعلمى زمنياً هو الدليل على أن هذا الإنتاج ينتمى إلى التراث أم لا، بل كل إنتاج - حسب

هذا المفهوم - سوف يصبح تراثاً .

ومن المعروف أن الاعتناء بالتراث العربى، وخاصة القديم منه، قد بدأ مع الحملة الفرنسية على العالم العربى والإسلامى، إذ وجد العالم الإسلامى نفسه يواجه جيشاً وحملات عسكرية إضافة إلى حملات فكرية تحاول أن تمسخ هوية هذه الشعوب، وتحل محلها ثقافاتها الاستعمارية، وعندئذ حاولت الشعوب العربية إثبات تقدمها وصمودها فى وجه الاستعمار الفرنسى عن طريق استرداد تراثها وحضارتها، ووجدت فى «تراثها العربى ما يمكن أن تتخذه ذريعة لإثبات وجودها أمام زحف الأضواء المتدفقة المغرورة القادمة بمدافعها وأساطيلها، ونارها وإرهابها، لتصبغ الوجود المادى والمعنوى لشعب مصر (٣٠) ولسائر الشعوب الإسلامية والعربية.

كما لجأ الأدباء ـ شعراء وقاصين ـ إلى استلهام هذا التراث وأخلصوا له أيما إخلاص، وانعكس أثر التراث بوضوح على الأعمال الإبداعية، وظهر الأثر التراثى أولاً على الشعر ثم عم سائر الأجناس الأدبية بعد ذلك «فتجربة الشعر الجديدة إذن تخلص لروح التراث وإن تمردت على أشكاله وقوالبه، والشعر المعاصر لم يطرح قضية التراث جانباً ـ كما توهم بعض الناس ـ بل هو أعمق وأصدق ارتباطاً بها. وكل من يتجاوز عن قضية الشكل ويتأمل هذا الشعر يلمس بوضوح كيف يعيش التراث فى

ثناياه» (٣١).

على أن مفهوم التراث لا ينبغى أن يتوقف عند محاولة استنساخ هذا التراث أو مجرد نشره، وتحقيقه وإلا أضعنا جهوداً ضخمة دون أن يكون وراءها طائل، فلاشك أن التراث فى حاجة إلى تنقيح وانتقاء واع، ثم هو فى حاجة إلى إعادة إنتاج، بمعنى ألا نتوقف عند الماضى ونتغنى على أطلاله، إنما يجب أن نبنى نهضتنا على أساس مستنير فى استلهام هذا التراث.

والتراث ليس شيئاً مقدساً أو مبرأً من الأخطاء، إنما هو يحمل فى طياته وعبر رحلته الطويلة، ما هو إيجابى ومفيد وما هو سلبى وضار، والأدباء فى استلهامهم للتراث، يجب أن يعوا ذلك جيداً عند تعاملهم معه، كما أنه ينبغى التفرقة بين نوعين من التراث «أحدهما سلبى مزيف، يجب نبذه وهو المتمثل فى الجانب اللاعلمى الذى يوحى بالتخلف أو يشدنا إلى الوراء. كذلك فإنه يتجسد فيما يتناقض مع نضالنا وأهداف هذا النضال. وكل مظاهر السلبية والفردية، وما قد يتصل بمهامه من انتهازية ووصولية. والثانى إيجابى أصيل يتحتم إحياؤه بعد تقويمه وتصنيفه وتجديده ونلمسه فى كل ما ينقذنا ويخرجنا من التخلف، ويفتح أمامنا آفاق العصر» (٣٢).

وكذلك فإن التراث ليس مصلحته أن ينعزل عن الواقع الحاضر، إنما يجب أن يلتحم معه، إذ بذلك يضمن خلوده

واستمراريته ويحقق النفع والفائدة و « الكتاب والنقاد الذين يسيطرون على مراكز التوجيه للوجدان القومى والفكر العام، مشغولون بالبضاعة الحضارة، يتحرجون من الالتفات إلى التراث، معتذرين بأنهم إنما يعيشون يومهم ويعالجون مشكلات واقعه. ويغيب عنهم أن حاضرنا مشحون بما يحمل من ميراث هذا الماضى الذى تكمن فى أعماقه جذور ذاتنا » (٢٣).

وأغلب الباحثين فى موضوع التراث مجمعون على هذا الأمر، ومتفقون على ضرورة مزج الماضى بالحاضر، لكى يكتسب دلالات ورموزاً جديدة، وحتى لا نكون كمن يمجد شيئاً لذات هذا «الشئ» لا لما يحمله من معان، ولذلك فإن الروايات التاريخية التى اكتفت برصد أحداث التاريخ وتسجيلها ، دون النفاذ إلى عمق هذه الأحداث ، والتفاعل معها ، وإنتاج عمل جديد يحاكى هذا التراث ويطاوله، لم تقدم جديدا ولكنها اكتفت برصد التاريخ كما لو كانت كتبا فى التاريخ أو مصادر فى المعرفة ، ويكفى القارىء الرجوع إلى المصدر الأساس فى هذا الباب، بينما كان للروايات التاريخية أو التراثية التى استلهمت روح التراث أكبر الأثر فى نفوس القراء إذ أقامت علاقة بين الماضى والحاضر وربطت بينهما برباط وثيق وأضافت الأبعاد الرمزية والإسقاطات على هذا التراث .

إن الاحتفاء وحده بالماضى والتراث أمر غير محمود ، ولكن

يجب الاستفادة من هذا التراث في واقعنا المعيش " فإن أعظم ما تصنعه الشعوب العريقة ذات الحضارة الممتدة، أن تظل حفية بماضيها ، فتنتقى من هذا الماضى كل ما يصلح لأن ينمو فيصنع مستقبلها الخاص، المميز لشخصيتها ، المقوى لأركان وجودها جذوراً وفروعاً ، ماضيا ومستقبلا» (٣٤). وفى هذا المقام تجدر الإشارة إلى أن الكتاب والأدباء فى الغرب قد انشغلوا هم أيضاً بهذه القضية وأولوها اهتماماً كبيراً ، وتعتبر الدراسة التى اشتهر بها الشاعر والناقد الإنجليزى ت . س إليوت عن «التراث والموهبة الفردية» من الدراسات الهامة فى هذا الجانب، وهو يؤمن بأن الأديب الذى يستلهم التراث عليه أن يحدث تفاعلاً بين التراث والمعاصرة وقد عنى إليوت عناية كبيرة بتوظيف التراث فى العمل الأدبى، وفى تنظيره للتراث .فتناول توظيف الأساطير والدين، وفى تطبيقه للتراث تجاوز هذه العناصر إلى عناصر أخرى تمثلت فى التراث الشعبى أو الفلكلورى» (٣٥).

ولعل هذا يدل على قيمة استلهام التراث فى الأعمال الأدبية وأهميته، وهو الأمر الذى يشغلنى فى هذا المبحث .

قيمة استلهام التراث :

إن تراث أية أمة هو دليل وجودها، وأمة بلا تراث هى أمة بلا أصالة ولا وجود، والتراث العربى والإسلامى تراث خالد وباق على مر العصور، حيث أسهم هذا التراث لا فى تقدم العرب والمسلمين فحسب، ولكنه أسهم فى تشكيل ملامح حضارة العالم أجمع و كان له أثره الكبير فى ترقى الأمم ونهضتها «ولسنا فى حاجة إلى القول بأن هذا التراث العربى بمفهومه العلمى، إنما يمثل قيمة إنسانية ضخمة، كايشكل قيمة قومية خالدة، ولسنا فى حاجة أيضاً إلى تكرار القول فى شمول هذا التراث وتنوعه، وفى الدور الحضارى الذى قام به فى مجالى العلم والفن وفى خدمة الروح والعقل» (٣٦).

ولا غرابة فى أن يكون التراث العربى والإسلامى ذاخراً بمختلف الفنون والعلوم، وأن يكون الإنسان العربى مشاركاً رئيساً فى صنع الحضارة العالمية، فقد تهيأ لهذا التراث رجال أفذاذ، كان العلم والوصول إلى الحقيقة هما الشغل الشاغل بالنسبة لهم، كما كان المجد والازدهار والرقى الذى تعيش فيه الدول العربية عاملاً هاماً من عوامل الإبداع عند الرجل العربى، وهذا كله إضافة إلى مايتمتع به الإنسان العربى آنذاك من عقلية نابهة وذكاء خارق «فقد أثبت الإنسان العربى أنه إنسان راق، متفتح العقل والقلب، ومشارك فى الحضارة البشرية بل رائد فى

بعض مجالاتها، ومضيف - بأصالة وخصوبة وووعى - إلى بعض مجالاتها الأخرى، وهو قد قام بحفظ التراث الحضارى للإنسانية، وقام على رعايته عدة قرون حتى سلمه مصوناً موضحاً ناضجاً» (٣٧).

وعلى الرغم من قيمة التراث العربى والإسلامى وشموله، وقدرته على التجدد والاستمرار، فقد جاء على الأمة العربية وقت غفلت عن هذا التراث حيناً، وتنكرت له أحياناً كثيرة، وذلك بسبب التبعية المقيتة للحضارة الغربية وماتحمله من عوامل إبهار وتقدم وازدهار، واستطاعت الثقافة الغربية أن تغزو عقول المثقفين العرب وتسيطر على تفكيرهم .

ولاشك أن الانفتاح على الآخر بهدف التقدم الفكرى والحضارى أمر محمود ومطلوب، ولكن أن يكون هذا الانفتاح على حسب تراثنا وفكرنا وحضارتنا وطمس معالم هويتنا، فإن ذلك سوف يسلمنا بدوره إلى مسخ شائه وسراب، ولن نكون وقتذاك عرباً ولا غربيين .

وكان من الطبيعى أن تنشأ تيارات ونزعات مختلفة بين أصحاب الأصالة والمعاصرة، وأن تقوم معركة طويلة ومستمرة إلى الآن، فأصحاب الأصالة أو التراثيون كانوا يلوذون إلى هذا التراث العربى من أجل المحافظة على معالم الشخصية العربية فى مواجهة المستعمر والمحتل .

وظهـرت تلك النزعـة فى الشـعـر، ثم فى الرواية والقـصـة القـصيـرة بعد ذلك، فـالرواية هى مـرآة المجـتمع، المـعبـرة عن أفراحه وأتراحـه، والراصدة لآلامه وآماله، ولذلك فهى «لم تنفصل - بشكل أو بآخـر - عن تلك الظروف والعـوالم المـحـيطة .فـقـد اتجـهت الرواية نحـو التـاريخ الوطنى أو القـومـى أو العـربى أو الإسـلامى، لتسـتلهم الوجه الحضـارى للمجـتـمع، أو الأصـول التاريخية له، أو الأبطال الثوريين الذين عملوا على تغيير الحياة فى مـاضـى أيامـه، وفى نفس الوقت هـربت الرواية من ضـغط الواقع المفروض لتخلق واقـعاً حالماً، أو هربت إلى داخل النفس لتعبر عن أزماتها العاطفية» (٣٨).

ولقد كان لهزيمة ١٩٦٧م أكبر الأثر فى لجـوء الأدباء بشكل عام والروائيين على وجه خاص إلى التراث العربى والإسلامى، لجوء الهارب المستنجد الباحث عن أى شئ يثبت به ذاته ويرد به كرامتـه السليبة، ولم يكن هذا الهروب هو هروب المسـتسلم اليائس الذى يقف موقفاً سلبياً تجاه الأحداث، ولكنه وجد أن التـراث العـربى والإسـلامى، قـد تمـثلت فـيه كل معـانى البطولة والعزة، ووجدوا أن الهزائم فى حياة العربى كانت كبوة سرعان ما كان يفيق منها ويسترد هيبته وسيطرته على الأمور، ولذلك فهو - أى الأديب - لايعدم الأمل فى تحقيق النصر واسترداد قيمته وحريته مرة أخرى، ومن هنا «فـقد أدرك الكتـاب قيمة

التراث فى أعمالهم الأدبية فى مرحلة الستينيات وما بعدها خاصة بعد هزيمة ١٩٦٧م، لأنهم أدركوا أن الهزيمة أحدثت خللاً فى بنية المجتمعات العربية، فانطلق الروائيون صوب تراثهم القومى يستوحونه ويستمدون منه القوة فى مواجهة التحديات القائمة» (٣٩).

وكان من الطبيعى أن يكون أول المهتمين باستلهام التراث ومحاكاته هم الأدباء، ذلك أن الأديب الحق هو روح الأمة، كما أن حساسية الفنان ورهافة وجدانه تدفعانه إلى الالتحام بقضايا الآخرين والتعبير عن الوجدان الجمعى لأمته «ولاشك أن الأدباء هم أكثر الناس استجابة لهذا الدافع - أى القومى - لأنهم أكثر الناس إحساساً به بحكم أنهم هم ضمير الأمة ووجدانها - وهم مطالبون أكثر من غيرهم بتوثيق صلتهم بالجذور القومية لأمتهم، والمتمثل فى تراثها بشتى مصادره، حتى يستطيعوا أن يلمسوا روح هذه الأمة الممتد والمستمر من الماضى إلى المستقبل عبر الحاضر، وهم بدون أن يلمسوا هذا الروح ويحسوه لا يستطيعون أن يعبروا عن وجدانها المعاصر» (٤٠).

وإذ كان التراث العربى هو روح الأمة العربية وسر وجودها وبقائها، فإن ذلك لا يعنى أن نتوقف عند هذا التراث فحسب، ولا يعنى أن تكون محاكاتنا للتراث محاكاة سطحية ساذجة، تقف عند السطح الظاهر وتكتفى بالقشور، ولكن يجب أن يكون

التـراث هـو نقطة الانطلاق إلى آفـاق أرحب ومـجـالات أكـثـر اتسـاعـاً، وأن نعيش بالتـراث لا على التراث - حسب تعـبـير الدكتور عز الدين إسماعيل «وليس معنى الارتباط بالتراث أن نجمد عند هذا التراث، كما أنه ليس معنى فتح كل النوافذ والعقول والقلوب أن نجمح، مولين الظهر لهذا التراث، فالطريق القاصد إذن هو أن نتخذ من التراث نقطة انطلاق بحيث نرتبط دائماً بما يفرض من مقدسات وقيم، وبحيث ندرك من خلال هذا الارتبـاط أننا دائمـاً عـرب وعلينا أن نلتـزم بمـا تفرضـه علينا عروبتنا من خصائص لا حقيقة لنا بدونها» (٤١).

ولعل القيمة الأكبر التى تكمن فى التراث العربى، إضافة إلى الحفاظ على معالم شخصيتنا القومية، هى أن هذا التراث العربى، وخاصة منه ما يتعلق بالجوانب الأدبية والفكرية، قد استوعب معظم مظاهر المدنية، فالذى يطالع التراث العربى الأدبى يقف منبهراً أمام ما كان عند العرب من شعر ونثر وأساليب سرد وخيال خصب، ومن الغريب أن طائفة من النقاد والأدباء يعزون نشأة الرواية والقصة القصيرة إلى الغرب «والعـجـيب أن يسلم الدارسـون بأن فن الرواية والقـصـة فن مستحدث، نقلته إلينا الترجمة والاتصال بالآداب الأخرى وكأن الترجمة والاتصال بالآداب الأخرى، أشياء لم يعرفها إلا نحن، ولم يقم بها من أبناء أمتنا إلا جيلنا. بينما هم يعرفون أن العرب

اتصلوا بالآداب الأخرى منذ مطلع تاريخهم، وأنهم ترجموا عن هذه الآداب التى عاشت من حولهم، معظم ماعثروا عليه من تراث» (٤٢).

ولا سبيل إلى نفى الشواهد والدلائل التى «تشير إشارة واضحة إلى أن العربى عرف القصة فى كل عصوره، بل وعرف منهاألواناً وفنوناً» (٤٣).

وهذه إحدى مميزات التراث العربى، الذى لم يكتشف بعد، حيث مازالت هناك كنوز مطمورة فى بطون الكتب، وهى فى حاجة إلى من يستلهم روحها، فالذى يطالع «ألف ليلة وليلة» وحكايات «كليلة ودمنة» و«المقامات العربية» للحريرى والمهذانى يدرك أن القصة قد عرفت - بشكل أو بآخر - فى التراث الأدبى العربى، بل يمكن القول - دون أن يكون فى القول شطط ومبالغة - إن القصة الأوربية نفسها قد تأثرت بالقصة العربية، وكان للقصص العربى أكبر الأثر فى تطور القص الأوربى «وقد أشار بعض مؤرخى الأدب الأوربيين إلى أن «بوكاشيو» فى إيطاليا، و«شوسر» فى إنجلترا، و «دون جوان» صاحب كتاب «الديوان» فى إسبانيا، لم يتأثروا فحسب بالقصة العربية فيما كتبوه من قصص، ولكنهم اقتبسوا منها، ونقلوا عنها، وهؤلاء هم الذين وضعوا البذور الأولى للقصة الأوربية الحديثة» (٤٤).

وليس معنى ما أثبته آنفاً، أن القصة التى عرفها العرب

قديماً هى نفس القصة الحديثة بمفاهيمها المعروفة، ولكن القصة الحديثة قد عرفت طريقها للتطور والتحديث، ومن ثم فقد أصبح لها منهجها الخاص وطريقتها المستقلة، ومع ذلك فهى غير منفصلة تماماً عن القصة القديمة، ولكنها مرحلة متطورة كان الأساس فيها هو القصة العربية القديمة .

والذى يتأمل فى القصص العربية القديمة، يدرك أنها كانت شديدة الصلة بالواقع والمجتمع، كما كانت تعبر عن روح الجماعة «ولهذا فإن القص فى التراث العربى لم يكن مجرد تسلية أو متعة، كما لم يكن مجرد تعبير عن رؤية فردية يريد القصاص الفرد أن ينقلها وأن يقنع بها غيره، بل كان القص حركة ينبغى أن تستمر لكى يعيش كل فرد فى المجتمع حقيقة الحياة» (٤٥).

إذن فالتراث العربى قد عرف القصة والحكاية، والأديب العربى الذى له صلة بهذا التراث يعرف ذلك جيداً، ولا صحة للدعاوى التى تنفى عن التراث العربى معرفته بالقصة. وقد أحس العديد من الأدباء الحاليين بضرورة استلهام التراث بعد فترة مقاطعة معه فرضها عليهم الاستعمار العسكرى والغزو الفكرى وبعد أن كان «المظهر البارز الذى يسود الطابع الثقافى لهذا العصر يتمثل فى انقطاع الصلة بين ثقافة العصر وبين التراث الأصيل للثقافة العربية الكلاسيكية فى شتى مجالاتها الفكرية

والأدبية من ناحية، وانقطاع الصلة بينها وبين جماهير الشعب من ناحية أخرى» (٤٦).

وبسبب تلك المقاطعة أنكر كثير من المثقفين العرب التراث وتنكروا للكثير من قيمه، كما تفنن الأدباء والمفكرون فى تقليد الغرب، ومحاكاة الثقافة الغربية، «ولم يتصل الكثير منهم بهذا الأدب العربى اتصالاً صالحاً، يفتح أعينهم على مافيه من عجب، فهذه الفوضى الفكرية التى ضربت أطنابها فى أرجاء الأمة العربية، وباعدت بينها وبين موارد الأدب العربى القديم، جعلت أبناءنا ينظرون إلى هذا اللون الثقافى نظرتهم إلى شئ غريب» (٤٧).

ولعل السبب فى مقاطعة بعض المفكرين للتراث يرجع إلى رد فعل عكسى لبعض أنصار التراث غير الواعين بحقيقة هذا التراث، إنما هم يناصرون القديم ويفضلونه لمجرد أنه قديم، ويقفون فى وجه الجديد على اعتباره بدعة يجب أن تقاوم، أو منكراً يجب أن يجتث من جذوره، ولو توسط الطرفان وتقاربا فى وجهات النظر لما حدثت هذه القطيعة مع التراث لأية دعوى من الدعاوى، ولما «نشأ هذا الجيل الجديد نافراً - وليس عازفاً فقط - من كل مايمت إلى قديمه بصلة، ومعتقداً - بجهل وغفلة - أن ذلك القديم الموروث عبارة عن مجموعة من أفكار بالية مرفوضة، ليس فى حساب عالم اليوم أية قيمة أو وزن» (٤٨).

كان اللجوء إلى التراث كما سبق احتجاجاً على التبعية للغرب، ورفضاً لثقافته المستوردة التى لاتختلف فى شئ عن أسلحته ومعداته العسكرية، لأنها ثقافة تخدم فى المقام الأول والأخير سياسة المحتل، ومن اللافت للنظر حقاً أن الحملات العسكرية صنعت رد فعل عكسياً تماماً «فقد بثت روح القومية العربية فى المصريين وغيرهم من العرب، وكان اللجوء إلى التاريخ فى هذا الوقت هو المقاومة فى وجه التدخل الأجنبى الأوربى، وهو ذات الدافع فى نشأة الرواية التاريخية فى الغرب»(٤٩).

وعلى أية حال فإن الروائيين فى الستينيات وفى الجيل الذى سبقهم قد آمنوا بالتراث ووجدوا فيه قيمة كبيرة ومادة غزيرة تصلح لأعمال روائية، ومن ثم فقد أصبح هناك تيار قوى وعالى الصوت يستلهم التراث فى أعماله الروائية، وقد انقسم هذا التيار بطبيعة الحال إلى فريقين:

الأول : استنسخ التراث أو أعاد كتابته مع الاحتفاظ لهذا التراث بالحرفية التامة، كما سنرى، وذلك لأسباب متعددة ومختلفة، منها قصد أصحابها أن تكون هذه الروايات تعليمية، ومنها أن فكرة استلهام روح التراث لم تتبلور إلا فى وقت متأخر، بعد محاولات عديدة فى هذا المجال.

والتيار الثانى : هو الذى مزج الماضى بالحاضر، واتخذ من

التراث قناعاً ورمزاً، ليبرز من خلالهما هموم العصر السياسية والاجتماعية، كما حاول هذا التيار أن يبحث عن شكل جديد للرواية العربية، يختلف عن الشكل السائد والمستعار من أوربا .

وقد وظف هؤلاء الأدباء التراث «توظيفاً فنياً فى مقابل الواقع الحاضر كأداة تعبيرية طيعة له، ومن ثم انتقل تناول الكاتب للتراث من مجرد تسجيل المادة التراثية فى شكل روائى، إلى جعلها أداة تعبيرية عن الحاضر، وأصبح كل اهتمام الكاتب منصباً على الواقع المعيش فى تناوله للشخصية التراثية، ... أى أن الكاتب انتقل من مرحلة التعبير عن التراث إلى مرحلة التعبير بالتراث» (٥٠).

ومن وجهة النظر الفنية، فإن هناك مبررات لاستلهام هؤلاء الروائيين للتراث إلى جانب المبررات القومية والفكرية والاجتماعية الأخرى، حيث إن التراث الأدبى غنى بعناصر القص والحكى والسرد وكافة عناصر القصة التى تضمن لها النجاح، كما «تعد ثروة القص فى التراث العربى، فى كمها وفى حركتها المستمرة على المستوى الاجتماعى، بمثابة عملية استدعاء للمعارف الموسوعية لدى العربى . وكل استدعاء جديد يتطلب بالضرورة تشكيلاً جديداً يستقى من المعارف القديمة أو من حصيلة التجارب اليومية. وفى هذه الحالة لايكون القديم قديماً لأنه لا يحس إلا من خلال نبض الحياة المعيشة» (٥١).

وبذلك تكون التجارب التى تمد الروائى بالخبرة والمعرفة مضاعفة، إذ يجمع إلى رصيده من ثقافة عصره العديد من التجارب والخبرات السابقة .

أبرز من استلهموا التراث من الأدباء :

اتجه العديد من الأدباء إلى التراث العربى واستلهموه ووظفوه فى أعمالهم الروائية بطرق مختلفة ولأسباب متابينة، وقد كان استلهام التاريخ هو الغالب على هذه الأعمال وذلك للأسباب التى أسلفتها .

ويعتبر جورجى زيدان أحد أبرز هؤلاء الأدباء الذين استلهموا التاريخ الإسلامى فى أعمالهم الروائية، وإن كان اختياره لفترات بعينها فى هذا التاريخ، وأحداث تموج بالاضطرابات والفوضى، قد جعل كثيراً من الأدباء والنقاد يشككون فى قيمة أعماله الروائية من الناحيتين الفنية والفكرية، كما اتضح الهدف الغالب على كتاباته والدافع لها، حيث كان مقصده - فى أغلب ظن النقاد - تشويه تلك الصورة المشرقة للتاريخ الاسلامى، ولذلك فهو «حين يختار موضوع رواياته لايلجأ إلى الفترات المشرقة التى تمثل أمجاد التاريخ العربى دائماً، ولكنه يختار المواقف الحساسة التى تمثل صراعاً بين مذهبين سياسيين أو بين كتلتين تتصارعان على النفوذ والسيطرة» (٥٢).

ولجورجى زيدان الكثير من الروايات التاريخية، منها فتح

الأندلس، صلاح الدين الأيوبى، الانقلاب العثمانى، عذراء قريش، غادة كربلاء، والحجاج بن يوسف الثقفى. وقد ركز زيدان على نواحى الضعف والفتن والحروب مما يثبت صحة الفروض السابقة، ففى روايته «صلاح الدين الأيوبى» ، وهى رواية تزيد على ثلاثمائة وخمسين صفحة من القطع المتوسط، وعلى الرغم من أن البطل الحقيقى للرواية هو صلاح الدين الأيوبى ذلك البطل المسلم المعروف صاحب الدور الخالد فى حروب الصليبيين، «فإن القارئ لهذه الرواية قد يصاب بالدهشة إذا طالعه الدور الذى أعطاه الكاتب لصلاح الدين، وهو لا يعدو أن يكون دوراً ثانوياً فى أحد الأعمال الفنية، بينما تركزت الرواية على رصد الفتن والدسائس التى يحيكها بعض الأشخاص للاستئثار بالخلافة بدلاً من الخليفة الفاطمى، ثم صراع نور الدين زنكى للاستيلاء - بدوره - على مصر بدلا منه. أما صلاح الدين فقد كان يشبه أحد وزراء الظل فى عالم السياسة فلا وجود حقيقى، ولا حضور من أى نوع فى هذا العمل» (٥٣).

وإذا كانت دوافع زيدان كما أشرت هى تشويه التاريخ الإسلامى، فإن زيدان لم يكن على قدر من رهافة الحس فى التعامل مع روح الإسلام، فهو يرى فى صلاح الدين شخصاً وصولياً لا هم له إلا الحكم والمنصب . يقول فى روايته «وكانت

حجة نجم الدين قوية إلى درجة لم يقو معها صلاح الدين على الدفاع وكاد يفحم .. لكنه كان طامعاً فى البلد ويريد أن يتذرع بأية وسيلة كانت لتحقيق مايريد، فنهض وهو يتشاغل بإصلاح عمامته الصغيرة، ثم أخذ فى فتل شاربه، وهو ينظر إلى أحد جدران الغرفة التى كانا فيها» (٥٤).

بل إن القارئ لهذه الرواية لا يكاد يقع على موقف يعبر عن حقيقة الإسلام وقيمه المتوارثة والمعروفة جيداً لكل ذى نظر وبصيرة . وكما فعل جورجى زيدان فى الرواية السابقة، فإنه صنع نفس الأمر مع البطل العربى طارق بن زياد فى روايته «فتح الأندلس» إذ كان حضوره هامشياً على الرغم من أن الرواية تدور حوله، إذ إن عنوان تلك الرواية كما كتبها المؤلف هو «فتح الأندلس أو طارق بن زياد» وكتب أسفل هذا العنوان «رواية تاريخية تتضمن تاريخ إسبانيا قبيل الفتح الإسلامى، ووصف أحوالها، وفتحها على يد طارق بن زياد، ومقتل رودريك ملك القوط» (٥٥). وعلى الرغم من أن طارق ابن زياد هو بطل الرواية، كما أشرت وكما نص جورجى زيدان نفسه على ذلك «فإننا نرى من تتبع أحداثها أن البطولة الحقيقة إنما هى من نصيب «فلورندا» ابنه الكونت يوليان حاكم سبتة، وهى خطيبة ألفونس بن غيطشة الذى كان أبوه ملكاً على القوط وكان ألفونس ولى عهده المرشح للملك من بعده لولا أن رودريك اختلس الملك

بعد وفاة غيطشة، وتمكن من الصعود إلى العرش»(٥٦).

والقارئ لروايات جورجي زيدان التاريخية، يلاحظ أنه عادة ما يذكر بعض المصادر والمراجع التي استقى منها معلوماته، فيذكر في هوامش الرواية أنه نقل هذا عن الطبري أو عن المقريزي أو عن دائرة المعارف البريطانية، كما كان يقوم بشرح بعض المفردات صعبة الفهم، أو يحيلك إلى أصل الكلمة، ولعل هذا يلقي الضوء على رؤية وفلسفة جورجي زيدان في كتابة الرواية التاريخية، حيث كان الهدف التعليمي هو الغالب عليه، وبذلك فإنه في بعض أعماله «ينقلب إلى معلم لا روائي، وتقدم المعلومات إلى القارئ في صورتها الجامدة المألوفة في كتب التاريخ والجغرافيا، بدلاً من أن تقدم تقديماً فنياً تشيع فيه الحركة والحياة من خلال تأمل شخصية من الشخصيات لها أو ذكرياته عنها مثلاً . وغالباً مايمارس زيدان هنا هوايته في ذكر المصادر والمراجع في الهوامش» (٥٧).

وعلى الرغم من ذلك كله، فإن جورجي زيدان كان سابقاً في مجال الرواية التاريخية، ولا شك أنه بسبب هذا السبق وتلك الريادة، قد وقع في بعض الأخطاء الفنية، وتحولت «الرواية» عنده إلى كتاب في التاريخ، يهدف إلى ترويج هذا التاريخ ولكن في شكل قصصي، وقد كان التاريخ - لا الفن - هو المسيطر على جورجي زيدان وهذا «يكشف عن قصور في تصور جوجي

زيدان عن طبيعة العمل الروائى الذى يقوم فيه الوصف بتجسيد الإحساس بمشاكل الواقع من جانب وطبيعة الشخصية الروائية التاريخية من خلال الموقف الذى تعيشه من جانب آخر» (٥٨).

ولعل الفترة التاريخية التى وجد فيها جورجى زيدان (١٨٦١/ ١٩١٤) هى التى فرضت عليه الاتجاه إلى أحداث التاريخ العربى والإسلامى، حيث كان الشعور الشعبى العام متجهاً إلى التراث القومى كنوع من التحدى ومحاولة إثبات الذات فى وجه المستعمر، ولذلك فإنه من الطبيعى أن يراعى أى كاتب تلك الاعتبارت عند كتابته، لأنه يكتب لهذا الجمهور العربى الذى يحمل فى نفسه بغضاً وكراهية للمستعمر، وحباً شديداً لتراثه وتاريخه القومى، ولذلك فقد كتب جورجى زيدان رواياته عن التاريخ الإسلامى «مجارياً فى ذلك هذا الميل الثقافى العام الذى غلب على تلك الفترة وجذبها إلى الاعتزاز بالماضى والعمل على كشف الغطاء عنه» (٥٩) كذلك فإن جورجى زيدان كان على صلة بالرواية فى الغرب، وربما يكون اقتبس منهم هذا الشكل، إذ «قد يرجع الفضل فى اتجاه جورجى زيدان إلى الرواية التاريخية إلى والترسكوت الإنجليزى الذى يعده الباحثون رائداً لهذا النوع من الرواية» (٦٠).

وعلى أية حال فإن جورجى زيدان يعد الرائد الحقيقى للرواية التاريخية، إذ يعد أول أديب عربى كتب هذا النوع من الرواية،

ويكفى أن جيل الرواد قد تفتحت أعينهم على أعمال هذا الأديب، فقد كان الدكتور طه حسين والدكتور محمد حسين هيكل والعقاد والمازنى ممن تأثروا بهذه الأعمال، وتتلمذوا عليها، وقد لفتت روايات جورجى زيدان الأنظار إليها، وكان من بين المعجبين بهذه الأعمال «جب وبروكلمان وكراتشكوفسكى وجاستون فيت وغيرهم، ويؤكد كراتشكوفسكى أن كل روايات زيدان التاريخية قد ترجمت إلى الفارسية والتركية والهندستانية والأذربيجانية، كما أن بعضها ترجم إلى لغات شرقية أخرى، وكان نصيب بعضها الترجمة إلى لغات أوربية» (٦١).

ظل التاريخ إذن هو المسيطر على تجربة جورجى زيدان الأدبية، وكان تعليم التاريخ من أهدافه الأساسية، ولذلك فقد كانت رواياته مجرد تسجيل للتاريخ مع التزامه بحرفية هذا التاريخ دون أن يستفيد من هذا التاريخ فى قضايا العصر والواقع. وظهرت بعد جورجى زيدان أسماء أخرى ارتادت نفس الطريق، وخطت خطوات أكثر تقدماً فى استلهام التاريخ، وأصبح عندهم هدفاً لا غاية، وقد وصلت الرواية التاريخية على أيديهم إلى مرحلة ناضجة نسبياً، إذكانت النزعة الفنية أكثر ظهوراً من الرصد التاريخى ومن هؤلاء: عادل كامل ونجيب محفوظ وعلى أحمد باكثير ومحمد فريد أبو حديد ومحمد سعيد العريان وعلى الجارم «وقد استطاع كل منهم أن يوائم بين

اختيار موضوعه التاريخى. وقضايا الحاضر الذى يكتنفه، بحيث لم يصبح الماضى فى أيديهم قطعة جامدة، وإنما بعثوا فيه الحياة فانعكست عليه ظلال الحاضر واكتسب بذلك قيمة فنية»(٦٢).

وقد اقترب الكاتب محمد فريد أبو حديد فى رواياته التاريخية من مفهوم استلهام التراث، غير أنه آثر استلهام تاريخ العرب قبل الإسلام، فكتب عن امرئ القيس «الملك الضليل» وكتب سيرة « المهلهل بن أبى ربيعة» وسيرة عنترة بن شداد، على عكس مافعل جورجى زيدان الذى استلهم التاريخ الإسلامى .

وأبو حديد من أولئك النفر الذين يؤمنون بالتراث العربى، وكان لديه رغبة وطموح فى إعادة كتابة هذا التراث الأدبى فى ثوب معاصر «ويسجل أبو حديد هدف رحلته الجديدة مع تراث العرب، فيذكر أنه قصد إلى الاغتراف من هذا التراث العظيم ما لو جلاه أديب موهوب حق جلوه لأغنى الأدب الحديث بثروة رائعة لا زيف فيها» (٦٣).

وفى قول أبى حديد «ما لو جلاه أديب موهوب» ما يدل على أن هذا التراث فى حاجة إلى تعامل من نوع خاص، تعامل ليس من النوع التسجيلى والتقليدى، ولكنه التعامل الواعى الذى يوظف هذا التراث فى خدمة الأدب الحديث ويجليه ويظهر مآثره وعيونه .

ولا يمكن ونحن بهذا الصدد أن نتجاوز المقام دون ذكر الكاتب الإسلامى عبد الحميد جودة السحار، الذى استلهم التراث فى العديد من أعماله الروائية، حيث كتب سيرة الأنبياء والمرسلين، والعديد من البطولات الإسلامية الخالدة، ولكنه كان بعيداً عن حقيقة مفهوم استلهام التراث وتوظيفه توظيفاً فنياً، كما كتب العديد من الروايات التى تستند إلى مثل رواية «فى قافلة الزمان» و «أميرة قرطبة» و «النقاب الأزرق» و «أهل بيت النبى» وعشرات القصص الإسلامية الأخرى .

ويكمن إسهام السحار الرئيس فى إعادة تقديم الأنبياء والصحابة والعظماء فى شكل قصصى، مع الالتزام بالأمانة التاريخية والرصد الدقيق، دون أن يقترب من تشكيل هذا التراث وإسقاطه على الواقع المعيش، ولذلك فهو ملتزم فى سرده وقصه بالحقيقة التاريخية دون أن يخلو هذا السرد من بساطة فى التعبير والأداء. يقول السحار : «ودخل عثمان ورقية بنت الرسول عليه السلام مكة، وقد ترقرقت الدموع كاللؤلؤ من عينى رقية، واشتد وجيب قلبيهما، وطافت بهما لهفة على لقاء الأحباب. ولكن رقية سرعان مانزل بها حزن ولاح فى وجهها الأسى، فهى مقبلة على الدار وقد خلت من الطاهرة الحبيبة، وعهدها بها تملأ الكون حياة» (٦٤).

وهكذا فإن السحار فى معظم رواياته يسير على نفس

المنوال من الصدق والالتزام بحفائق التاريخ، ولذلك فإن رواياته «كانت أقرب إلى تسجيل البطولات الشعبية بصورة مباشرة، منها إلى الرواية التاريخية الناضجة، التى تستشرف آفاق الحاضر من خلال المعالجة الواعية لأحداث مرحلة زمنية ماضية» (٦٥).

ويمثل محمد سعيد العريان معلماً آخر من معالم الرواية التاريخية، حيث لجأ إلى التاريخ الإسلامى فى مراحله المتأخرة، حيث استلهم التاريخ الإسلامى فى عصر سلاطين الدولة الأيوبية والدولة المملوكية، ولعل هذه الفترة من الفترات الجديرة بالدراسة حقاً، ذلك أنها كانت فترات حروب مستمرة بين المسلمين والصليبيين، وقد شهدت هذه الفترة أحداثاً عظيمة غيرت ملامح الدولة الإسلامية «لقد وصل العالم الإسلامى فى هذه الأيام إلى حالة من فقدان الهوية والضياع الحضارى بين الأمم والاضمحلال على يد الصليبين، وقد كان صلاح الدين هو البطل السياسى والحربى الذى تمكن بشخصيته الفذة أن يجمع حوله العالم الإسلامى وأن يحول الهزيمة والضعف إلى انتصار وقوة» (٦٦).

ومثلما يبحث الروائى عن فترات مشرفة من التاريخ العربى والإسلامى لتكون مادة لأعماله الروائية، فإنه يبحث كذلك عن فترات الضعف والاستبداد والتردى، وذلك من أجل إسقاطه

إياها على فترات شبيهة بها فى الواقع المعيش، وهذا هو مافعله سعيد العريان فى رواياته التاريخية "قطر الندى" و «شجرة الدر» و «على باب زويلة»، حيث صور الحياة فى تلك الحقبة الهامة من التاريخ الإسلامى، وما كان يسودها من عوامل اضطراب وفوضى وانحسار فى المد الإسلامى، مع تركيزه على أخذ العبرة والعظة. وللعريان رواية أخرى هى «بنت قسطنطين» اعتمد فيها على التاريخ الإسلامى فى عصر بنى أمية، وهو عصر ملئ بالصراعات والحروب أيضاً، سواء فى الداخل أم فى الخارج، وهذا يوضح الفلسفة التى كان يصدر عنها العريان فى استلهامه للتاريخ، إذ إن فترات الصراع والاضطراب والفوضى تكون صالحة فى صنع عمل روائى، من حيث الحدث وتطوره والعقدة والحل، وغير ذلك من الشروط الفنية التى يراعيها الروائى فى إبداعه .

ويعد الكاتب المعروف على أحمد باكثير واحداً من هؤلاء المبدعين متعددى المواهب، الذين استلهموا التاريخ فى رواياتهم وفى مسرحياتهم، وظل مخلصاً لهذا التراث وعاشقاً له، إذ ركز باكثير جل اهتمامه، فى مسرحياته، على إبراز أثر عظماء الأمة العربية والإسلامية مثل مسرحيته عن شيخ الإسلام ابن تيمية وغيره، وكأن باكثير بهذا العمل كان يريد أن يبرز سلوكيات معينة وأن يناقش قضايا حية على ألسنة أبطاله، هذه

القضايا ليست خاصة بعصر بعينه ولكنها قضايا كل العصور، فمازالت قضايا ابن تيمية على سبيل المثال تثير كثيراً من الجدل وتفتح مجالاً للحوار والنقاش حولها. وباكثير في مسرحياته التاريخية يهتم بالحدث وآثاره على المجتمع في المقام الأول، دون أن يهتم بالشخص الذي يترجم له، فالذي يهمه هو أن يبرز قيمة أخلاقية أو فكرية أو سياسية .

ولعلي أحمد باكثير روايتان شهيرتان هما «واإسلاماه» و «الثأر الأحمر» وقد ظهرتا في أواخر الأربعينيات من هذا القرن، ويظهر فيهما بوضوح «اتكاؤه على التاريخ الإسلامي على عمقه وامتداد جبهته، ويبدو أن الظروف التي كانت تحيط بالعالم الإسلامي والوطن العربي في الصميم منه – في تلك الفترة التي أصدر فيها رواياته – كانت ذات أثر عظيم في توجيه اهتمامه إلى طبيعة المشكلة التي يتناولها في رواياته» (٦٧). وهذه المشكلة هي بطبيعة الحال مشكلة ضعف المسلمين وتشرذمهم، ولا شك أنها مشكلة مستمرة إلى وقتنا هذا .

وقد كتب الشاعر علي الجارم العديد من الروايات التاريخية، ولكنه في غمار ذلك لم ينس طبيعته الشاعرة، فاختار أبرز الشعراء ليكونوا محور روايته، فكتب عن المتنبي روايتين هما «الشاعر الطموح» و «خاتمة المطاف» وفي هاتين الروايتين يعكس الجارم آمال الشاعر وآلامه، كما كتب رواية «هاتف

الأندلس»، وتحدث فيها عن الشاعر المعروف ابن زيدون، وعلاقته الشهيرة بولادة بنت المستكفى «وفى وسط هذه السلسلة التاريخية الأدبية يخرج الجارم إلى التاريخ الحديث ليكتب عن الحملة الفرنسية على مصر، فكانت رواياته «غادة رشيد» (٦٨).

وفى مجال الرواية التاريخية يبرز اسم الدكتور نجيب الكيلانى كرائد من رواد الرواية التاريخية، وهو واحد من أكثر الأدباء غزارة وإنتاجاً، كما أنه أديب متعدد المواهب إذ له العديد من الروايات والمجموعات القصصية ودواوين الشعر، إضافة إلى دراساته النقدية والفكرية. وتتميز روايات الدكتور نجيب الكيلانى التاريخية بالمزج الشديد بين الماضى والحاضر، فالتاريخ عنده ليس ماضياً زاهياً يجتره، أو مرجعية فكرية يسترجعها كلما عن له ذلك، ولكنه وسيلة جيدة فى يد الأديبَ الماهر يوظفها توظيفاً فنياً من أجل قضايا عصره، «والدكتور نجيب الكيلانى يحدد مفهومه عن الرواية بوصفها فناً، وعندما يتلاقى الفن والعلم فى عمل أدبى، فإن هذا يستلزم درجة من رهافة الإحساس، والوعى بما يأخذ أو ما يدع، حتى لا يطغى العلم - التاريخ - على الفن - الرواية -، فيفقد العمل الروائى متعته، ويتحول إلى مسخ شائه، منبت الصلة بمصدره، فلا هو تاريخ ولا هو قصة» (٦٩).

ولعل هذا المفهوم فى استلهام التاريخ والتراث، مفهوم

ناضج إلى حد كبير، إذ يعطى الفرصة للأديب فى حرية التصرف فى استلهامه للتراث، ولا يلزمه بالتسجيل الحرفى لهذا التاريخ، وإلا لتحول هذا العمل إلى مجرد وثيقة تاريخية .

وسوف أتحدث عن دور الدكتور نجيب الكيلانى فى التأصيل للرواية التاريخية فى الفصل الرابع، وذلك فى مقارنة عقدتها بين طريقته فى استلهام التراث وبين جمال الغيطانى .

مما سبق يمكن أن نتبين أن التيار التراثى فى الرواية العربية تيار قديم له جذوره وأصوله، وأن معظم الأدباء والروائيين قد اتجهوا إلى استلهام التراث فى أعمالهم الروائية، وكانت الأسباب والدوافع لاستلهام التراث ترجع لأسباب إما فكرية أو قومية وإما فنية وجمالية، وقد كتب الرواية التاريخية العديد من كبار الروائيين فى بداية حياتهم، مثل نجيب محفوظ، حيث كتب «رادوبيس» و «عبث الأقدر» و «ليالى ألف ليلة» قبل اتجاهه للرواية الواقعية، وإن دل ذلك علي شئ فإنما يدل على قيمة تلك الرواية التراثية بالنسبة لهؤلاء الأدباء، كما يعكس فى الوقت نفسه وجوب ارتباط الرواية العربية المعاصرة ارتباطاً وثيقاً بطرق السرد العربية وسائر عناصر القص العربية الأصلية، والتى تعبر تعبيراً حقيقياً وصادقاً عن هويتنا وأصالتنا.

وفى الوقت ذاته فإن هذا التيار التراثى لا يعنى الجمود أو

الوقوف عند التراث كغاية وهدف ولكنه يستخرج من تراكمات هذا التراث ما يفيد فى بناء واقع مشرق على أساس متين قوى له خصوصيته ونظريته الأعمق للكون والحياة والإنسان، ويطمح هذا التيار التراثى إلى ربط الماضى بالحاضر عن طريق الفن الراقى الأصيل، الذى يعطى للإنسان المتعة والفكر، ويثير لديه عبق الذكريات .

الهوامش

(١) فاليريا كيربيتشنكو - الرواية المصرية بعد الستينيات ص ١٦٠ مجلة فصول مجلد ١٢ العدد الأول

(٢) أحمد محمد عطية - الرواية السياسية / دراسة في الرواية السياسية العربية ص ٩ مكتبة مدبولي

(٣) جلال العشري - القصة القصيرة من الأزمة إلى القضية - الفكر المعاصر عدد ٥٢ يونيو ١٩٦٩

(٤) د. صلاح فضل - تجارب في قراءة النص ص ١٤١ ط ٨٨ / ١٩٨٩ م بدون ذكر دار النشر .

(٥) بتصرف عن مجلة روز اليوسف مقال بعنوان «قال عن جمال الغيطاني» ٧ / ٧ / ١٩٦٩ م

(٦) عبد الرحمن أبو عوف - تحولات الرواية العربية ص ١٣ كتاب الغد الطبعة الأولى سنة ١٩٩٠ م

(٧) جمال الغيطاني - إشارات إلى معرفة البدايات ص ٨١ مجلة فصول مجلد ١١ عدد ٣ سنة ١٩٩٢ م

(٨) السابق ص ٨١

(٩) السابق ص ٩١

(١٠) مأمون الصمادي - جمال الغيطاني والتراث ص ٩ مكتبة مدبولي سنة ١٩٩٠ م الطبعة الأولى.

(١١) مجلة ألف - جدلية التناص، مقابلة مع جمال الغيطاني ص ٨٣ العدد الرابع ١٩٨٤

(١٢) السابق ص ٧٤

(١٣) مأمون الصمادي - الغيطاني والتراث ص ٦

(١٤) جمال الغيطاني - إشارات إلى معرفة البدايات ص ٨٤

(١٥) مجلة ألف - جدلية التناص ص ٧٥

(١٦) جمال الغيطاني - أسفار الأسفار ص ١١٥، ١١٦ دار سعاد الصباح

الطبعة الأولى سنة ١٩٩٢ م

(١٧) د. مراد عبد الرحمن مبروك - العناصر التراثية العربية ص ٢٧ دار المعارف الطبعة الأولى سنة ١٩٩١ م

(١٨) الغيطانى إشارت إلى المعرفة البدايات ص ٨٤، ٨٥

(١٩) مأمون الصمادى - الغيطانى والتراث ص ١٠

(٢٠) إشارات إلى معرفة البدايات ص ٨٨

(٢١) جمال الغيطانى - الأعمال القصصية الكاملة المجلد الثانى ص ٢٣٦ الهيئة العامة للكتاب الطبعة الأولى سنة ١٩٩١ م

(٢٢) د. صلاح فضل - إنتاج الدلالة الأدبية ص ١٤٧ مؤسسة مختار للنشر والتوزيع القاهرة

(٢٣) مأمون الصمادى - الغيطانى والتراث ص ١٣

(٢٤) جدلية التناص ص ٧٦ مرجع سابق

(٢٥) د. لطيفة الزيات - مع الأيام ج الأهرام المصرية ٢٦ / ٤ / ١٩٦٩ م

(٢٦) الأعمال الروائية الكاملة للغيطانى - المجلد الثالث - الهيئة العامة للكتاب ط سنة ١٩٩٣ غلاف الرواية

(٢٧) السابق

(٢٨) ابن منظور : لسان العرب مادة (ورث)

(٢٩) د. عبد المجيد دياب - تحقيق التراث العربى منهجه وتطوره ص ١٢ دار المعارف الطبعة الثانية سنة ١٩٩٣ م

(٣٠) د. سعد دعبيس - التيار التراثى فى الشعر العربى الحديث ص ١٩ دار الفكر العربى ط ١ سنة ١٩٨٣

(٣١) د. عز الدين إسماعيل - الشعر العربى المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ص ٢٩ دار الفكر العربى . الطبعة الثالثة سنة ١٩٨٧ م

(٣٢) د. سيد حامد النساج - رحلة التراث العربى ص ٨ دار المعارف ط ٢ سنة ١٩٨٥

(٣٣) د. عائشة عبد الرحمن - تراثنا بين ماض وحاضر ص ٨ دار المعارف الطبعة الثانية سنة ١٩٩١ م

(٣٤) د. محمد حسن عبد الله - التراث فى رؤية معاصرة ص ٦ الهيئة

المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٨ م

(٣٥) د. مراد عبد الرحمن مبروك - العناصر التراثية ص ٢٢

(٣٦) د. أحمد هيكل - دراسات أدبية ص ٤٦ دار المعارف الطبعة الأولى سنة ١٩٨٠

(٣٧) السابق / ص ٤٨

(٣٨) د. سيد حامد النساج - بانوراما الرواية العربية الحديثة ص ٤٥ دار المعارف الطبعة الأولى سنة ١٩٨٠ م

(٣٩) د. مراد عبد الرحمن مبروك - العناصر التراثية فى الرواية العربية ص ٢٥

(٤٠) د. على عشرى زايد - استدعاء الشخصيات التاريخية فى الشعر العربى المعاصر ص ٥٣ الشركة العامة للنشر والتوزيع طرابلس ليبيا ١٩٧٨ م.

(٤١) د. أحمد هيكل - دراسات أدبية ص ٥٤

(٤٢) السابق ص ٥٤

(٤٣) فاروق خورشيد - فى الرواية العربية عصر التجميع ص ٢٣ دار الشروق الطبعة الثالثة سنة ١٩٨٢ م

(٤٤) محمد مفيد الشوباشى - القصة العربية القديمة ص ٥ الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٨٦ م

(٤٥) د. نبيلة إبراهيم - لغة القص فى التراث العربى القديم ص ١١ فصول العدد ٢ المجلد ٢ سنة ١٩٨٢ م

(٤٦) د. عبد المحسن طه بدر - تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر ص ١٢ دار المعارف ط ٤ سنة ١٩٨٣ م

(٤٧) د. عبد السلام هارون - تحقيق التراث العربى - ص ١٦

(٤٨) د. ربيعى محمد على - أثر التراث العربى فى الشعر المعاصر ص ٢٣ دار المعرفة الجامعية سنة ١٩٨٩ م

(٤٩) د. شوقى الزهرة - أثر السيرة الشعبية فى الرواية التاريخية من سنة ١٩١٤ إلى سنة ١٩٥٠ ص ١٩ دار الزهراء للنشر - سنة ١٩٩١ م

(٥٠) د. مراد عبد الرحمن مبروك - العناصر التراثية ص ٣٧

(٥١) د. نبيلة إبراهيم - لغة القص فى التراث العربى القديم ص ١٤

(٥٢) عبد المحسن طه بدر – تطور الرواية العربية الحديثة ص ٩٨

(٥٣) د. ثناء أنس الوجود – مقدمة ودراسة داخل رواية صلاح الدين الأيوبى دار الهلال

(٥٤) جورجي زيدان – صلاح الدين الأيوبى ص ٣٤ دار الهلال سنة ١٩٨٤م

(٥٥) انظر جورجي زيدان – فتح الأندلس دار الهلال سنة ١٩٨٤ .

(٥٦) د. محمود على مكى – مقدمة رواية «فتح الأندلس» لجورجي زيدان .

(٥٧) د. حمدى السكوت – مقدمة رواية «الانقلاب العثمانى» لجورجي زيدان.

(٥٨) د. قاسم عبده قاسم. د. أحمد الهوارى «الرواية التاريخية فى الأدب العربى الحديث ص ٤٢

(٥٩) د. أحمد هيكل – تطور الأدب الحديث فى مصر ص ١٩٣

(٦٠) د. عبد المحسن طه بدر – تطور الرواية العرية الحديثة فى مصر ص٩٦

(٦١) حمدى السكوت – مرجع سابق.

(٦٢) د. شفيع السيد – اتجاهات الرواية فى مصر ص ٥١ دار المعارف سنة ١٩٧١ م

(٦٣) السابق / ٤٢

(٦٤) عبد الحميد جودة السحار – الهجرة ص ٨٥ دار مصر للطباعة سنة ١٩٧٧ م

(٦٥) د. شفيع السيد – مرجع سابق ص ٣٥

(٦٦) د. محمد زغلول سلام – الأدب فى العصر الأيوبى ص ٢٥

(٦٧) د. شفيع السيد – اتجاهات الرواية المصرية ص ٣٦

(٦٨) د. شوقى الزهرة – أثر السيرة الشعبية فى الرواية التاريخية ص ٢٩

(٦٩) د. قاسم عبده قاسم – د. أحمد الهوارى – مرجع سابق ص ٦٩

الفصل الأول

التراث التاريخي في روايات جمال الغيطاني

- قيمة استلهام التاريخ .
- أشكال استلهام التاريخ عند الروائيين .
- تعريف الرواية التاريخية .
- «الزيني بركات» محاولة روائية تستمد عناصرها من التاريخ.
- أسباب استلهام الغيطاني للتاريخ .
- براعة الغيطاني في استلهام التاريخ .
- محاكاة بدائع الزهور .
- استلهام التاريخ الشعبي والأسطورة .

قيمة استلهام التاريخ :

للتاريخ أهميته الكبرى فى حياة الأمم، فهو الذاكرة التى تشهد على عظمة الأمم وأمجادها، ومن ثم تحرص كل أمة على تدوين تاريخها. والأمة التى لا تاريخ لها تحاول أن تبحث فى أعماق الزمان السحيق عن تاريخ يرفع من ذكرها بين الأمم .

وإذا كانت الحضارة المعاصرة قد بلغت أوج ازدهارها وتفوقها فى العصر الحالى، فإنها لا يمكن أن تتنكر لقيمة الماضى بإنجازاته وإسهاماته الحضارية، التى كان لها دور كبير فيما وصلت إليه الحضارة المعاصرة الآن .

والأديب من أكثر الناس إحساساً بقيمة الزمن، ماضيه وحاضره ومستقبله، لأن تجربته الإبداعية تدخل فى نطاق هذا الزمن بأشكاله المختلفة، ومن ثم فإن إحساسه بالماضى والتاريخ ينبع أساساً من عمق تجربته الإبداعية، ومعايشته للزمن قبل وأثناء وبعد الكتابة، كما تلعب الخبرة والمعرفة دوراً كبيراً فى تنمية هذا الإحساس لدى الأديب، حيث يشكل الماضى وعى الأديب ويزوده بروافد كبيرة من روافد الثقافة التى يقوم البناء الفنى عليها .

وإذا كان الأديب يشعر بقيمة الزمن من هذه النواحى، فإن هناك قيمة أكبر للماضى، إذ يمثل الملاذ والملجأ للأديب الذى يعيش فى عصر ملئ بالإحباطات المتكررة، ويشعر بالقهر

والاغتراب فى زمن الآلة التى حلت محل الشعور والأحاسيس .

وإذا نظرنا إلى استلهام الأدباء لتجارب التاريخ فسوف نجد أن الظاهرة عامة فى كل الآداب العالمية، ولا تميز الأدب العربى وحده، ذلك أن دوافع اتجاه الأدباء إلى التاريخ تتسم بالمشاركة فى الثورة والتمرد على الأوضاع السائدة، وتلوذ بالتاريخ اعتزازاً واعتباراً، ومن المعروف أن «ويليام شكسبير قد استثمر فى تراثه المسرحى المادة التاريخية التى قدمها بلوتارك استثماراً طيباً، غير أنه تميز بقدرته على تصوير عوالم الشخصية وما يعتورها من تغير، بحيث إنه نجح فى خلق شخصيات إنسانية خالدة لأنها تخاطب الإنسان فى كل مكان»(١) .

كما نحا كثير من الأدباء العالميين الكبار هذا المنحى وذلك ترويجاً لأعمالهم الإبداعية الممزوجة بالتاريخ القومى لهم، ومن هؤلاء الأدباء إسكندر دوماس الأب وقد «سكب بعض الحوادث التاريخية فى قالب قصصى لا لكون التاريخ هو المطلوب من قصصه بالذات، بل لجعله التاريخ وسيلة لترويج قصصه بامتزاجها بشئ من الحقائق» (٢).

وإذا كانت سمة استلهام التاريخ عالمية – كما أشرت – فإن الأدباء العرب، وعلى رأسهم عميد الرواية العربية نجيب محفوظ، قد استلهموا التاريخ فى أعمالهم الروائية، فنجيب محفوظ كتب

الرواية التاريخية مع تركيزه على تاريخ مصر الفر]ونى. والدكتور نجيب الكيلانى ظل طوال عمره يكتب الرواية التاريخية وقد$أسهم فى هذا المجال بنصيب كبير، وقد اختار فترات ازدهار التاريخ العربٍ لتكون مجال إبداعه، ومن مؤلفاته اثتاريخية «ليالى تركستان»، «عذراء جـــكرتا»، «قاتل حمزة»، «عمر يظهر فى طلقدس»، «دم لفطير صهيون». كما اهتمجورجى زيدان بالرواية التاريخية ولكنه ركز على نقاط الضعف فى التاريخ الإسلامى. كما يمكن اعتبار على أحمد باكثير رائداً فى هذا المجال، فقد لقيت أعماله قبولاً كبيراً من المتلقين، وخاصة بعد ظهورها فى أعمال درامية. وقد سبق الحديث عن دوافع استلهام أولئك الأدباء للتاريخ. وعن مدى تمثلهم لوقائعه ومجرياته .

أشكال استلهام التاريخ عند الروائيين :

عند الرجوع إلى الأعمال الروائية المعتمدة على التاريخ، يمكن تقسيمها إلى شكلين أساسين:

الشكل الأول ينظر إلى التاريخ باعتباره مادة حكائية يقوم عليها البناء الروائى، ولا يلجأ الروائى إلى تغيير الكثير من حوادث هذا التاريخ إلا بقدر يسير، وهذا الشكل يتشابه مع الكتابة التاريخية فى صدقه وأمانته .

والشكل الثانى هو الذى ينظر إلى التاريخ لا على اعتبار أنه

مادة يحاكيها ولكن على اعتبار أنه مادة صالحة للإسقاط على الواقع المعيش، فهو يستلهم فى هذه الحالة روح التاريخ وما يصلح لإبراز المضامين السياسية والاجتماعية المعاصرة، وفى الشكل «يتم تقديم نص سردى جديد (الرواية)، وإنتاج دلالة جديدة لها صلة بالزمن الجديد الذى ظهر فيه النص» (٣).

وعلى أساس التقسيم السابق يمكن اعتبار الكثير من الروايات التاريخية من النوع الأول، كروايات جورجى زيدان وعلى أحمد باكثير وعبد الحميد جودة السحار، حيث اعتمد هؤلاء على «استنساخ» المادة التاريخية، بينما ينتمى إلى النوع الثانى د. نجيب الكيلانى الذى لم يقف عند «الانحصار فى دائرة الموضوعات التاريخية، وإنما عنى أساساً بقضايا العصر، وواقع الحياة ومشاكلها من خلال الرؤية الإسلامية الصحيحة، وفى إطار الشكل الفنى الجميل والمتطور» (٤)، كما ينتمى جيل من الروائيين العرب إلى هذا النوع ومن بينهم صنع الله إبراهيم ويوسف القعيد وإميل حبيبى، ويأتى جمال الغيطانى فى طليعة جيله فى هذه الناحية .

تعريف الرواية التاريخية :

لعله من الصعوبة بمكان إذن اعتبار كثير من الأعمال الروائية التاريخية روايات تاريخية لمجرد احتوائها على مادة تاريخية وأحداث لها صبغة تاريخية، وذلك لأن الرواية التاريخية

عمل فنى له أسسه وقواعده كما أن له تكنيكا خاصاً، فالرواية التاريخية لا تعنى – كما يفهم البعض ـ «بتقديم التاريخ للقارئ بالدرجة الأولى، لأن وثائق التاريخ كفيلة بأداء هذه المهمة، وإنما تكمن قيمتها فى مدى براعة الكاتب فى استغلال الحدث التاريخى، واعتماده إطاراً ينطلق منه لمعالجة قضية حية من قضايا مجتمعه الراهن» (٥) .

فالروائى الذى يستلهم التاريخ ينبغى أن يكون لديه الوعى الكافى فى استلهامه للتاريخ، فهو ليس مطالباً بتقديم المادة التاريخية بحذافيرها لأن كتب التاريخ كفيلة بذلك، كما أنه غير مطالب بتحسين صورة هذا التاريخ من خلال إعادة كتابته بشكل فنى يتيح للجمهور الإقبال على قراءته، ولكنه مطالب باتخاذ موقف معين من هذا التاريخ، مطالب باختيار دقيق لأحداث منتقاة وإعادة صياغتها برؤية عصرية تسهم بشكل إيجابى فى قضايا الواقع والمجتمع. وبسبب هذه الصعوبات التى تواجه الرواية التاريخية فإن صعوبة بالغة تواجه الدارس فى تعريف الرواية التاريخية، ولذلك فإن الناقد المعروف ترنر «يرى أن تعريف الرواية التاريخية معضلة وليس بالبساطة المزعومة، ويرى أن تعريف الرواية التاريخية لا يمكن التوصل إليه من خلال السمات الشكلية للنوعين : التاريخ والرواية، فهو يرى أن الاختلاف بينهما لا يرجع إلى الشكل، وأن خصوصية

الرواية التاريخية تقبع في المضمون نفسه. كما أن هناك ثلاثة أنواع متباينة من الروايات التاريخية لا ينبغى الخلط بينها، فهناك الرواية التى تلفق الماضى وتخترعه، وهناك الرواية التى تقنع الماضى وتوريه، والرواية التى تبعثه وتجدده» (٦).

ولاشك أن هناك اختلافاً كبيراً بين هذه الأنواع الثلاثة من حيث الشكل والمضمون، ولذلك فإن كثيراً مما نطلق عليه «رواية تاريخية» لا يمكن اعتباره كذلك، بسبب الفهم الخاطئ للرواية التاريخية، والذى أدى إلى استغراق الروائى فى التحليل التاريخى المعقد، والبحث عن هامشيات وتفاصيل التاريخ بشكل جاف ينأى عن روح العمل الأدبية، التى تقوم على الابتكار والإبداع وإعادة التشكيل والخلق الفنى .

فالاديب فى استلهامه للتاريخ فى أعماله الأدبية لابد أن يعيش حالة من الرفض والخروج المشروع على التاريخ، ولا ينبغى أن يتقيد بالحرفية التاريخية، التى قد تفسد عمله الأدبى، بل «إنه يكون فى حل من القيود الصارمة التى يفرضها المؤرخ على نفسه، فهو يرى فى الحقيقة التاريخية شيئاً أشبه بالهيكل العظمى ، فيكسوها بخياله الفنى لحماً وينفخ فيها من روحه الإبداعية، فإذا الحدث التاريخى قد استوى كائناً حياً جاءنا عبر العصور، ليس على صورته التاريخية الدقيقة، ولكن فى الإطار العام للحقيقة التاريخية» (٧).

وإذا كان استلهام التاريخ فى الأعمال الأدبية لا يعنى بالتاريخ كفاية، فإنه كذلك يلزمه أن يتسم بالقدرة على استخلاص العبرة من خلال هذا التاريخ، وذلك عن طريق دقة الملاحظة وتعمق النظر إلى بواطن الأمور، ومزج ذلك بروح العصر وليس مجرد الوقوف عند الحقبة التاريخية، وعلى كل «فالروائى المؤرخ تلزمه صفتان : عقلية تاريخية تستطيع أن تستخلص الصور من سجلات الماضى وتكون الأفكار عن حقيقته، وقوة الخيال الخالق الذى يستطيع استحضار الأحاسيس والمشاعر التى ألمت بنفوس أهل تلك العصور الغابرة» (٨) .

وعلى هذا الأساس فإن الرواية التاريخية لا تغنى عن التاريخ، فالتاريخ يتميز بالتسجيل الشامل والمستوعب للأحداث مع قدرته على التحليل المفصل للوقائع التاريخية، بينما تعمد الرواية التاريخية إلى اختطاف اللمحة التى تضئ جوانب معينة، كما تمتلئ الرواية التاريخية بالتصوير والوصف والحوار وسائر الجوانب الجمالية التى تعطى للرواية بعداً درامياً مؤثراً «فالقص – فى الرواية التاريخية – لا يختار الأحداث بل الأفعال التى يصلح توظيفها فى خدمة فكرة الحكاية. وهذه الأفعال غير المستمرة فى الزمن الحقيقى إنما ينسجها القص فى إطار الزمن القصصى» (٩).

والرواية التاريخية بذلك تثير عبق الذاكرة والبطولات فى نفوس حزينة، تعانى من الانهزام المادى والروحى، وتعيش فى مرارة الإحباط واليأس فى واقع مرير.

ونظرة سريعة إلى الأدباء الذين استلهموا التاريخ بوعى واقتدار نجد أنهم «تفاعلوا مع التاريخ روائياً، ولم ينحصروا داخل الإطار الهروبى، بل طرحوا جانباً جدياً يلتصق بالواقع أكثر ويعايش الآمال اللصيقة بالحياة، وإن لم يعالجها معالجة واضحة، كانت محاولتهم هى إحياء الماضى فى خيال الأمة ليتحرك فيها إحساسها بذاتها وحاضرها، الذى هو امتداد لذلك الماضى» (١٠).

مما سبق يمكن القول بأن «الرواية التاريخية» ليست هى تلك الرواية التى تهتم بالتفاصيل التاريخية البحتة، وإنما هى الرواية التى تقوم على انتقاء أحداث بعينها تصلح لإبراز مضامين معاصرة، كما أنها تعيد اكتشاف التاريخ برؤية الفنان، وكذلك فإنها تضيف إلى هذه المادة التاريخية المنتقاة عنصر الخيال والتسويق وسائر العناصر الجمالية الأخرى التى تتصف بها الروايات الأخرى. وبذلك فإن عدداً كبيراً مما نطلق عليه اسم «روايات تاريخية» لن ينسحب عليه هذا الوصف إذ إنه سيكون أقرب إلى الدرس التاريخى وليس الرواية التاريخية.

«الزينى بركات»
محاولة روائية تستمد عناصرها من التاريخ :

اتجه جمال الغيطانى إلى التراث التاريخى مستلهماً شخصياته ورموزه فى العديد من أعماله القصصية والروائية، يظهر ذلك جلياً فى كثير من قصصه القصيرة، وخاصة «أوراق شاب عاش منذ ألف عام» وقد ضمنها حكايات وأحداثاً تعود جذورها إلى التاريخ، وخاصة تاريخ مصر فى العهد المملوكى. ولعل رواية «الزينى بركات» هى أبرز روايات الغيطانى التى تقوم على استلهام تاريخ العصر المملوكى .

تدور رواية «الزينى بركات» فى العصر المملوكى، ذلك العصر السريع فى إيقاعه وتحولاته، والملئ بالمتناقضات، وتلتقط الرواية فترة محددة فى تاريخ مصر المملوكى وذلك فى أواخر فترة حكم المماليك، وبداية سطوع دولة الأتراك العثمانيين (٩١٢هـ - ٩٢٢هـ). وقد شهدت هذا الفترة القصيرة عوامل سقوط دولة، وقيام دولة أخرى على أنقاضها .

تبدأ الرواية بمقتطف من مشاهدات رحالة بندقى يدعى «فياسكونتى جانتى» وهو من زوار القاهرة المترددين عليها دائماً، وتحكى هذه المشاهدات أحوال القاهرة وأهم الأحداث التى كانت تدور فيها فى تلك الفترة وذلك خلال شهر رجب ٩٢٢هـ الموافق عام ١٥١٧م «وعلينا أن نلاحظ أن اسم الرحالة

وذكر التاريخ هجرياً وميلادياً يعمد إلى إقناعنا – بوصفه إشارة – بأننا فى رحاب التاريخ، أو الحقيقة التاريخية بعبارة أخرى»[11]. وفى مشاهدات الرحالة البندقى لأحوال القاهرة وصف مكثف لما حدث إبان تغلب العثمانيين على المماليك، وما ساد أهل البلاد من جزع وخوف واضطراب، وما أصاب الناس من تغير حتمى طرأ عليهم فى أسلوب معيشتهم، يقول الرحالة البندقى عقب سقوط القاهرة فى أيدى العثمانيين : «وجه القاهرة غريب عنى، ليس ما عرفته فى رحلاتى السابقة، أحاديث الناس تغيرت، أعرف لغة البلاد ولهجاتها ، أرى وجه المدينة مريضا يوشك على البكاء، امرأة مذعورة تخشى اغتصابها آخر الليل، حتى السماء نحيلة زرقاء، صفاؤها به كدر، مغطاة بضباب قادم من بلاد بعيدة» [12]. وبهذه الافتتاحية يكون الروائى قد بدأ روايته من النهاية ففى هذه الافتتاحية أو النهاية تلخيص واختصار لما تم، وهو فى هذا يسير على أسلوب عكسى أو «الفلاش باك»، ثم بعد ذلك دخل فى صلب الأحداث التى أدت إلى هذه النهاية .

انتقل الغيطانى مباشرة بعد هذه الافتتاحية إلى فصول روايته، غير أنه لم يطلق عليها اسم فصول، بل أطلق عليها «سرادقات»، وذلك تعميقاً للحس التاريخى الذى يكتب تجربته الإبداعية فى محرابه، والسرادق هو «الفسطاط يجتمع فيه

الناس لعرس أو مأتم وغيرهما» (١٣).

في السرداق الأول تحدث عما جرى لعلى بن أبى الجود وبداية ظهور الزينى بركات ابن موسى، وقد تضمن هذا السرادق مجموعة من النداءات والتقارير التى تشرح موقف المحتسب السابق على بن أبى الجود، وصدور الحكم عليه بالإعدام وذلك بسبب سيرته الظالمة فى الرعية أثناء توليه الحسبة، وقد حثت هذه التقارير الناس على الالتفاف حول شخصية عظيمة آخذة فى الظهور، هى شخصية الزيني بركات الذى سيشغل منصب المحتسب الجديد، وقد أشيع بين الناس حكايات عن الزينى تدل على عدله وحبه للمساواة بين الناس، ومحاربته للفساد والظلم، مما أعطى للناس أملاً جديداً فى الخلاص مما لحق بهم على يد المحتسب السابق .

السرادق الثانى والذى جاء تحت عنوان «شروق نجم الزينى بركات وثبات أمره وطلوع سعده، واتساع حظه» يبدأ السرداق بالنداء التالى «ياأهالى القاهرة - أمر مولانا السلطان بتسليم المجرم على بن أبى الجود - إلى ناظر الحسبة الشريفة الزينى بركات بن موسى - ليتولى أمره - ويأخذ حقوق الناس منه، ويذيقه ما أذاق لعباد الله الفقراء - المساكين الأولياء» (١٤).

وتتوالى النداءات والدعوات للزينى بركات بن موسى بالتوفيق والسداد، ويحصل على مباركة الشيخ أبى السعود أحد العلماء

المعروفين، وعلماء مصر، حيث رأوا فيه قارب نجاة وملجأ لهم من بطش السلطة «كثر الدعاء بين النداعين الأول والرابع للزينى بركات، وكثر الكلام الطيب خاصة النساء، اللواتى رحن يهتفن ويصحن : أدام الله أيام الزينى،.. لأنه ليس متعالياً ولا متغرباً، إنما يعرف أحوال الخلق، ويقشعر جسمه لذكر المظالم، يأنف تعذيب الإنسان، ويركع الصلوات فى أوقاتها»، وفى هذا السرادق يتحدث الروائى عن شخصية لها دور أساس فى الرواية وهى شخصية «سعيد الجهينى»، حيث تمثل جانب الطهر والبراءة فى هذه الرواية التى سيسيطر عليها عالم البصاصين، وهى شخصية حالمة تريد أن تنعم بالهدوء والاطمئنان النفسى والحب «آه لو يمضى إلى جامع الجسين، يشد عمره إلى الباب الأخضر، لا يفارقِ الحبيب، يتلو الأذكار ويناجى الشهيد، آه لو يمضى إلى سماح، ينزع خمارها، يضمها كنزاً غالياً وطلمساً وشعراً لم ينشد مثله» (١٥). وفى السرداق الثالث والذى عنوانه «وأوله .. وقائع حبس على بن أبى الجود»، يفضح المستور من حياة ابن أبى الجود، حيث اتضح أن ابن أبى الجود يخفى من الثروة التى نهبها من الشعب مائة وخمسين ألف دينار من الذهب كما وجد عنده ياقوت أحمر، وقد أدى هذا إلى ثورة الناس ومطالبتهم بالاشتراك فى تعذيبه، وقد كانت وقائع تعذيبه بشعة إلى أبعد الحدود، وأقسى أنواع هذا التعذيب إهانته

وإذلاله وطلبه للموت فلا يجده، وفى هذه القسوة إنذار وتحذير لكل من تسول له نفسه بالظلم والجبروت : «أحضروا فلاحاً من المحابيس المنسيين، نزعوا عنه ثيابه تماماً، نظروا إلى على بن أبى الجود، قال الزينى : انظر سأفعل بك كما أفعل بالرجل. أظهروا حدوتين ساخنتين لونهما أحمر لشدة سخونتهما، بدأ يدقهما فى كعب الفلاح المذعور، نفذ صراخ الفلاح إلى ضلوع على، وكلما حاول إغلاق عينه يصفعه عثمان بقطعة جلد على قفاه» (١٦).

وفى هذه الصورة البشعة فى تعذيب على بن أبى الجود، تظهر النهاية الأليمة والمخزية التى كانت فى انتظاره على يد خلفه بركات بن موسى، وقد بدت رغبة الناس فى التشفى منه واضحة بشكل لافت للنظر، يقول الرحالة البندقى وهو يصف اللحظات الأخيرة من حياة ابن أبى الجود : «دفعت الناس حتى اقتربت من عربة مسطحة صغيرة العجلات، يجرها بغلان، فوقها رجل متوسط القامة، يقف فى غير ثبات، محلوق الحاجبين واللحية، كحلت عيناه كالنساء، تناثرت بقع حمراء على وجنتيه، فوق رأسه طرطور مثلث متعدد الألوان، له زر طويل، يهتز كلما مال الرجل وتثنى، إنه يهز وسطه هزاً عنيفاً غير منسق، يستمر الطبل، يميل بمنتصف جسمه الأعلى إلى الوراء، يرعش صدره إرعاشاً قوياً، يعتدل فجأة يبرز مؤخرته إلى الوراء، طوال هذا

الوقت تمتد أيدى العامة، تصفعه تضربه، يدفع أحدهم عصا قصيرة بين إليتيه، فوق جبينه يتساقط عرق غزير، يتدلى لسانه، يتفانى الناس فى صفعه وضربه، إذا سقط ميتاً سينال من حوله الحلاوة» (١٧).

وينتقل الكاتب إلى السرادق الرابع حيث يجتمع شمل الزينى بركات مع زكريا بن راضى نائبه وكبير البصاصين، بعد صراع وتوجس دام بينهما طويلاً، وقد اهتدى كل من الرجلين إلى أن الأفضل لهما أن يتعاونا بدلاً من التناحر، من أجل إحكام قبضتهما وتثبيت مكانتهما فى السلطة. وفى هذه الأثناء كانت الدعوة لآل عثمان قد أخذت فى الظهور، وبدأ الناس يشكون فى مصداقية الزينى بركات وتناقضه الواضح، حيث تظاهر بالعدل وعدم الظلم، وفى الوقت ذاته سمح للتجار باحتكار السلع الغذائية، وعندما كان الناس يواجهونه بذلك كان يحسن الخروج من تلك المأزق فهو شخصية واسعة الحيلة عظيمة الدهاء .

وتناول السرداق الخامس اجتماع كبار البصاصين فى أنحاء الأرض وأركان الدنيا الأربعة فى القاهرة لتدارس أحوال البصاصة والنظر فى الأساليب المتبعة وما يستجد منها، وكذلك تبادل المعرفة والفوائد، وقد أعد هذا التقرير الشامل فى ديوان بصاص السلطنة المملوكية الشهاب الأعظم زكريا بن راضى، وهى طرق حديثة جداً ودقيقة للغاية فى طرق التجسس على

الناس في المملكة، لكي يقفوا على حقيقة تفكيرهم وما تنطوى عليه نفوسهم.

وفى الواقع لقد كانت الأساليب المتبعة في البصاصة أشبه ما يكون بما هو معمول به الآن فى العصر الحديث - كما سيتضح في الفصل الثالث، جاء فى هذا التقرير : «إننى أرى يوماً يجيء فيمكن للبصاص الأعظم أن يرصد حياة كل إنسان منذ لحظة ميلاده حتى مماته،ليس الظاهر فحسب، إنما ما يبطنه من خواطر، ما يراه من أحلام. بهذا نرصد كل شئ منذ مولده، نعرف أهواءه ومشاربه بحيث نتنبأ بما سيفعله فى العام العشرين من عمره مثلاً، فنستطيع منعه أو دعمه قبلها، وإذا ما سئل إنسان عن الحقيقة الأولية فأنكرها يمكن للبصاص استعادة الموقف كاملاً من الزمن فيواجه به إن أنكر، أرى يوماً يجئ فيمكن للبصاص معرفة الهمسات، الآهات، تأوهات الجماع بين الرجل وامرأته. إذا ما جرى حديث بين رجلين فوق قارب يجرى فى النيل أدركه هنا، ويمكننى التدخل فى الحديث عند الوقت المناسب وتوجيهه» (١٨).

وقطعاً فإن هذه الوسائل المتقدمة جداً فى التجسس، لا تمت بصلة إلى العصر المملوكي بل هى وسائل عصرية سابقة حتى بالنسبة للوسائل التقليدية المعروفة لنا الآن.

ويروى الكاتب بعد ذلك فى السرداق السادس عذابات سعيد

الجهينى وآلامه وما يعيش فيه من صراع نفسى أليم بسبب انخداعه هو سائر الناس فى شخص المحتسب الذى علقوا عليه آمالهم المعقودة فى العدل والحرية، فإذا به يسفر عن وجه لا يعرف إلا البطش والقهر، وإذا به فى أحط مراتب البشر، حيث لا يعدو أن يكون عميلاً للعثمانيين .. وفى هذا السرداق تبدو آثار الفجيعة على المصريين جميعهم بسبب دخول الجند الغرباء البلاد، وهتكهم للأعراض وقتلهم للأرواح : «أتى اليوم الذى ترمى فيه كل ذات حمل حملها، وترى الناس سكارى وما هم بسكارى، فى الهواء خمدة، أهى القارعة، وما أدراك ما القارعة، فى الهواء زمتة، أهو الدخان الذى يظهر قبل قيام الساعة ؟ الجند الغرباء يفتضون الأبكار على باب جامع المؤيد، عند القبة التى انحنى فوقها مرات، خلع حذاءه، ودخل المسجد العتيد يملأه خشوع»(١٩).

ويستمر الزينى بركات فى خداع الشباب واستقطاب سعيد الجهينى ومحاولة إعداده وتهيئته للعمل معه، بحجة الجهاد ضد العثمانيين، وفى هذه المرة طلب الزينى من سعيد الإدلاء بأسماء الشباب المجاهد والمكافح لكى يكون منهم جماعة سرية للتصدى للغزو العثمانى «ما نطلبه منك يسير، أن تقدم إلينا أسماء الشباب القادر، الذى لا يتردد بالتضحية بذاته، بنفسه، قدم لنا الأسماء ونحن سنعرف طريقنا إليهم، سنعرف كيف

نقنعهم ونضمهم إلى صفوف الجهاد» (٢٠).

ويتكون السرادق السابع والأخير من صفحات ثلاث وهو بعنوان «سعيد الجهيني. آه أعطبوني وهدموا حصني». وهو عبارة عن مقتطف أخير من مذكرات الرحالة البندقي فياسكونتي جانتي سنة ٩٢٣هـ، وفي هذه المذكرات نقف على الفصل الأخير من حياة الدولة المملوكية، بعد أن تمكن جنود العثمانيين من حصار البلاد، وإلقاء القبض على طومانباى بعد معارك دامية دارت بين أهل مصر البسلاء وبين جنود الاحتلال، وظهر للعيان خيانة الزيني بركات بن موسى وعمالته، وأنه لم يجمع الشباب لمقاومة الاحتلال كما زعم «قال بعض المشايخ : إنه – أي الزيني – يحاول لم الشباب لمجاهدة ابن عثمان، لكن أحدهم أبدى شكاً في مقصد الزيني، خاصة بعد طلوعه إلى القلعة مرات عديدة، وجلوسه مع خاير بك أوقاتاً طويلة، وعلمت أن خاير بك أبدى رضاءه عن الزيني» (٢١).

وقد صدق ظن الناس وشكوكهم، فقد استمر الزيني بركات في منصبه والياً للحسبة بعد هزيمة المماليك وقيام دولة العثمانيين وأضيفت إليه. مناصب أخرى «يأمر خاير بك بتعيين الزيني بركات بن موسى محتسباً للقاهرة، وكل من له شكوى أو مظلمة عليه بالتوجه إليه، ثم يتوقف المنادى لحظة ويتلوا أمراً من الزيني نفسه، أصغيت، ينادى المنادى موضحاً : العملة

العثمانية الجديدة حلت محل العملة المملوكية القديمة» (٢٢).

وإلى هنا تنتهى أحداث هذه الرواية التى دارت أحداثها فى محراب التاريخ فى عصر سلاطين المماليك .

أسباب استلهام الغيطانى للتاريخ :

للغيطانى مجموعات قصصية متنوعة يقوم بعضها على استلهام التاريخ، كما فى «الزينى بركات» و «التجليات» و«الزويل»، ويقوم البعضها الآخر على تجارب ذاتية وإبداعية، ليس التاريخ أحد مكوناتها، كما فى «شطح المدينة» و «هاتف المغيب» و «خطط الغيطانى» .٩وغيرها

ومعنى هذا ببساطة أن تجربة الغيطانى فى استلهام التاريخ لم تفرض عليه فرضاً، إنما خاض التجربة بوعى شديد، وكانت له فلسفة واضحة فى اتجاهه ذاك نحو التاريخ.

إن بعض الأدباء يتجه إلى التاريخ من أجل العثور على مادة حكائية تصلح لأعماله القصصية ولا يملك هؤلاء سوى ذلك، ولكن جمال الغيطانى – ومن خلال أعماله المتعددة والمتنوعة – ليس من هذا النوع، إذ يمتلك من الأدوات الفنية ما يؤهلة لكتابة كل أنماط القصة الحديثة. ومن ثم فإن تجربة الغيطانى فى استلهام التاريخ، تجربة لها تميزها وتفردها، كما أن لها فلسفتها ووضوح رؤيتها، وليست الصدفة أو الظروف هما اللتان أجبرتاه على خوض هذه التجربة المتميزة.

وإذا بحثنا فى أسباب استلهام الغيطانى للتاريخ لوجدنا أن السبب الأساسى يكمن فى تفاعله وإحساسه الشديد بالزمن، والزمن بما يملكه من سطوة جبارة وبأس شديد، الزمن الذى يتحول بشكل مثير ومخيف من حالة إلى أخرى، الزمن تلك اللحظة الفاصلة بين التحولات المختلفة، يقول الغيطانى: «منذ زمن بعيد وأحد همومى الأساسية قضية الزمن، وكان ذلك أحد الأسباب التى جعلتنى أتجه إلى التاريخ بمراحله المختلفة والتاريخ عندى هو الزمن، الزمن الجبار القاهر المحيى المميت فى صيرورته الرهيبة والذى يحولنا باستمرار إلى الماضى الذى يجلب الذكرى والنسيان. منذ زمن بعيد وأنا أتأمل الزمن، وأمعن التفكير فيه، بدءاً من الحركة الميكانيكية البسيطة للثوانى والدقائق والساعات إلى حركة الأفلاك، توالى الليل والنهار، إلى انقضاء السنوات إلى الميلاد والموت، التاريخ عندى هو الزمن المنقضى المنتهى، لا فرق بين لحظة مضت منذ ثوان ولحظة مرت على انقضائها آلاف أو ملايين السنين، كلاهما لا يمكن استعادته» (٢٣).

إن الغيطانى فى تعليله هذا عن سبب اتجاهه للتاريخ، يؤمن بالتاريخ لا من حيث هو أحداث ووقائع، ولكنه يؤمن بالتاريخ كمرادف للزمان، والزمان ليس منفصلاً عن الإنسان بشكل أو بآخر، فالإنسان نفسه عبارة عن تاريخ لأن الإنسان له بداية وله

نهاية.

ولأجل هذا كله فإن الغيطانى لا يهتم بالتاريخ المعروف والمتداول، إنما ينصب جل اهتمامه على ما أهمله الزمن ونساه التاريخ «عندما يقف الغيطانى أمام اللحظة الزمنية متأملاً ومتدبراً فهو يكترث أساساً بما لا يكتب، ولا يدون. يبرز لنا ذلك فى حديثه عن هزيمة ١٩٦٧، وفى تجربته كمراسل حربى (سنة ٦٨) من الجبهة التى لم يذهب إليها ليبحث عن مواد قصصية، كما يمكن أن يفعل بعض الكتاب، لأن من يذهب بهذه الخلفية، كما يرى الغيطانى، لا يصل إلى شئ. يقول عن هذه التجربة : «إننى أرهف السمع، أسدد البصر إلى زوايا التاريخ القريب والحاضر، فكل حاضر تاريخ، لكى أسمع وأرى أنات وأشواق وملامح هؤلاء الذين ننسى أصواتهم، ويتجاهل الزمن ملامحهم»[٢٤].

إن الإحساس بالزمن، مبعثه الأساس إرادة الإنسان تحدي العدم والفناء، لأن الزمن سرعان ما يتحول من حالة إلى حالة، وفى هذا التحول يكمن الخوف من الفناء، ومن الصيرورة إلى اللا شئ، ولذلك فالإحساس بالزمن يعد مقاومة للتلاشى والفناء.

لا شك أن الإنسان مولع بالتجديد، ومن ثم فهو يسعى إلى تغيير فى أنماط حياته وسلوكياته، والأدب على اعتبار أنه أحد أنماط الحياة التى تبحث عن التجديد قد نال حظه من هذا

التغير. ولذلك فإننا نرى الدعوات الدائمة للبحث عن طرق جديدة فى التعبير وفى طرق القص وذلك من أجل القضاء على الرتابة التى يسببها الثبات والركود.

ولعل هذا التغيير، والبحث عن طريق جديد فى الكتابة الأدبية هو ثانى الأسباب التى دفعت بالغيطانى إلى استلهام التاريخ، إذ تتميز لغة التاريخ عند بعض المؤرخين الأفذاذ بجاذبية خاصة، ففى هذه اللغة ومن خلالها تبصر ملامح عصر وتحولاته، وترصد حياة بأكملها تبعث من جديد.

وقد طرحت الأديبة اعتدال عثمان على الغيطانى سؤالاً عن أسباب توجهه إلى استلهام التاريخ فقالت «ولكن ألا ترى أن الشكل التاريخى قد استنفد أغراضه؟ أجاب الغيطانى : إنى سرت فى هذا الدرب طويلاً وقد عايشت المؤرخين، لا بهدف المعرفة أو البحث عن مادة علمية، كالأحداث التاريخية أو النظم الاقتصادية، بل كنت أبحث عن المناخ، وعن اللغة وعن طرائق القص» (٢٥).

ولعل ما كان يشغل بال الغيطانى، لم يكن يشغل بال الكثير من الأدباء الذين ارتادوا نفس الطريق، إذ كان البحث عن مادة تاريخية صالحة لصنع أحداث رواية هو أكبر همهم، بينما كان شغل الغيطانى الشاغل هو البحث عن الحياة داخل سطور المؤرخين، بل فى السطور التى يخفونها، وعن اللغة التى كانت

تكتب بها هذه الأعمال ودلالة ذلك العميقة على روح العصر، التى كتبت بها هذه الأعمال، ولم يكن همه البحث عن مادة روائية.

وقد اهتم الغيطانى بكتابات المؤرخين فى العصر المملوكى على وجه الخصوص، وكان لهذه الكتابات أكبر الأثر فى تعميق إحساسه بالتاريخ، ولم يعبأ كثيراً بالتاريخ البعيد، ربما لبعد عهده به، أو لعدم ألفته له، أليس التاريخ هو الإنسان؟ والإنسان إما قريب لنفسك تألفه بسهولة، وإما بعيد عنك تنفر منه؟ بلى إنه كذلك وقد عايش الغيطانى تاريخ مصر المملوكية مرتين: مرة من خلال قراءاته، ومرة أخرى وهو يرى شواهد هذا التاريخ رؤية عيان، من خلال العلاقة الصورية التى تشغل حيزاً مكانياً وزمانياً فى آن، وتتجلى هذه العلاقة فى المعمار الإسلامى المتمثل فى المساجد والأسبلة والمزارات التى أبدعها المماليك، ومازالت شاهداً على زمانهم الماضى.

وعلى رأس مؤرخى العصر المملوكى، يجئ ابن إياس فى طليعة المؤرخين الذين رجع إليهم الغيطانى وهو يبحث عن شكل جديد للرواية، وعن لغة خاصة لا تصف ولا تسرد فحسب إنما تشف. ولغة ابن إياس لغة آسرة، حيث استطاعت أن تسجل صورة مصر فى عهد سلاطين المماليك تسجيلاً دقيقاً، ولم يخل تصويره للواقع من الإثارة والمتعة بسبب ما تمتع به تأريخه من عناصر القص والخيال، وقد تميز ابن إياس بأنه جمع فى خططه

وحولياته «بين كتابة الأحداث بشكل تسجيلى تاريخى، وبين الصياغة الأدبية لها، فكان يسجل الأحداث سنة بسنة وشهراً بشهر ويوماً بيوم فى شكل تقارير شاملة للوقائع السياسية الهامة فى دولتهم، وعلى رأسها الولاية والحسبة والوزارة وبيت المال والأحوال الاقتصادية، ومظاهر الحياة الاجتماعية، والظواهر الطبيعية، وأخبار العلماء والأدباء والشعراء، مع نقد الحكام وكبار موظفى الدولة بجرأة وشجاعة» (٢٦).

إذن فقد دفع ابن إياس لرسم هذه الصورة لمصر حبه الشديد لترابها واندفع بصدق ليرسم صورة روائية جميلة أقرب إلى فن الرواية منها إلى علم التاريخ .. ولعل هذه الطريقة التى اتبعها ابن إياس فى تأريخه هى التى أسرت جمال الغيطانى، وحدت به إلى تلبسها ومحاكاتها، أثناء بحثه عن قوالب فنية جديدة للرواية العربية، سواء كانت هذه القوالب على مستوى الشكل، أم على مستوى المضمون.

والحق لقد كان لابن إياس أكبر الأثر فى جذب عدد كبير من الأدباء إلى معرفة أسرار اللغة التاريخية وأهميتها، ومن بين هؤلاء الأدباء جمال الغيطانى، الذى دفعه بحثه عن الجديد إلى اكتشاف هذه اللغة والاهتداء إليها.

ولعله من أسباب اتجاه الغيطانى إلى التاريخ، التشابه الشديد بين أحداث التاريخ فى بعض العصور، فما حدث

بالأمس يحدث اليوم مع اختلاف فى تفاصيل الأحداث.

لقد عاشت مصر فى فترة الستينيات فى ظروف أشبه ما تكون بما كانت تعيشه فى أواخر عهد سلاطين المماليك، حيث أدت عوامل الفساد وسوء الحكم فى العهدين إلى وقوع هزيمة نكراء، كان لها أكبر الأثر فى تغيير ملامح مصر. كانت الهزيمة الأولى على يد العثمانيين ١٥١٧م، بينما كانت الهزيمة الأكبر على يد إسرائيل سنة ١٩٦٧.

وحيال هذا التشابه الكبير، فى الظروف وفى عوامل السقوط وجد الغيطانى نفسه يلجأ إلى تاريخ ابن إياس، متضامناً معه فى رفضه الشديد لصانعى هذه الهزيمة، ومعزياً نفسه بلجوئه إلى أحضان تاريخ ابن إياس. يقول الغيطانى «لقد أسرنى ابن إياس، ولو عشت فى زمنه لكتبت ماكتب، وكتابه كتاب ضخم، قرأته للمرة الأولى، وبعد هزيمة ١٩٦٧م أعدت اكتشافه، لأنه عاش فى حقبة تاريخية تشبه، فى كثير من الجوانب، الحقبة التى عشناها قبل ١٩٦٧م وبعدها، فقد شهد ابن إياس هزيمة مصر أمام العثمانيين، وشهدت أنا هزيمتها أمام إسرائيل»[٢٧].

مما سبق نتبين أن الزمن بصيرورته الرهيبة كان من أقوى الأسباب التى جعلت الغيطانى يتجه إلى التاريخ، كما كان البحث الدءوب عن طريقة جديدة فى الكتابة الروائية هو ثانى هذه الأسباب، وكذلك التشابه الكبير فى ظروف مصر فى

العهدين، المملوكي والمعاصر، جذب الكاتب بشدة إلى إقامة علاقات متوازية مع هذا الواقع من خلال إسقاط هذا الماضي على الحاضر.

غير أن اللافت للنظر حقاً هو استلهام الغيطاني للتاريخ فى العصر المملوكي، وهذا العصر متأخر نسبياً عن العصور السابقة، وعزوفه عن الكتب التى يعرف عنها الرسوخ فى التدوين، وفى هذا محاولة من الكاتب لرفض الواقع المألوف، فالطبرى وابن كثير وابن الأثير مثلاً، انصب اهتمامهم - فى أغلبه - على ذكر الأشخاص المرموقين والخلفاء، وأهل المنصب والسلطان، ولم يهتموا بصانعى التاريخ الحقيقيين، وهم عامة الشعب وبسطاء الناس، بينما كان «بدائع الزهور فى وقائع الدهور» لابن إياس، والعديد من كتب التاريخ فى العصر المملوكي، تهتم بهذه الحياة البسيطة، التى كان أبطالها من المغمورين وخاملى الذكر، «كان ترحالى فى تاريخ مصر المملوكية والإسلامية عاماً. ولكنى بعد عام ١٩٦٧ عدت لأصغى من جديد إلى مؤرخ مصرى سبق أن استوقفنى صوته الفريد الفنى، الشجى، إنه محمد أحمد بن إياس صاحب «بدائع الزهور فى وقائع الدهور». كان دليلى ومرشدى ابن إياس، شدنى ببساطته وتلقائيته واهتمامه بتدوين ما جرى لبسطاء الناس، هؤلاء الذين تسقط سيرتهم بين سطور الحوليات

والمدونات»(٢٨).

وكما يتميز ابن إياس باهتمامه بتدوين حياة البسطاء من الناس، فإنه كان يتميز بطريقته الفريدة فى التعبير، وفى طرائق القص، أى بلغته الخاصة، وهذا هو ما جذب الغيطانى إضافة لما سبق.

وقد وصل الغيطانى إلى حالة من التأثر الشديد بابن إياس، بحيث يمكن القول : إن أسلوب ابن إياس أسر جمال الغيطانى، ولم يستطيع الغيطانى أن يتحرر منه فى كثير من رواياته، حتى تلك التى لا تقوم على استلهام التاريخ. يقول الغيطانى «من ابن إياس تشربت أسلوبه الدافئ البسيط التلقائى الذى يأتى بصياغات جميلة، وهو لا يقصد الصنعة فى الصياغة، وكان ذلك حلاً فنياً أمامى لتكسير رتابة السرد التقليدى وعادية الجملة، كذلك طريقة الرواية وقص الحدث القائم على البساطة» (٢٩).

والحق أن هذا الاتجاه يطرح سؤالا مهماً حول إمكانية الاستفادة من طرائق القص العربى، عند ابن إياس وغيره من المؤرخين، فى أعمالنا الروائية المعاصرة، بدلاً من استعارة قوالب أجنبية جاهزة بعيدة كل البعد عن تراثنا وحضارتنا .

ولعل الله ييسر دراسة هذه المسألة فى الفصل الرابع، الذى عقدته لدراسة الجوانب الفنية والأدبية فى روايات جمال الغيطانى، وإسهاماته فى اكتشاف - وليس خلق - نوع جديد

من الكتابة السردية تقوم فى الأساس على محاكاة لغة الأقدمين، والاستفادة من تجربتهم فى الحكى والقص .

براعة الغيطانى فى استلهام التاريخ :

سبقت الإشارة إلى لكتاب الذين استهلهموا التاريخ فى أعمالهم الروائية، ينحصرون فى نوعين اثين.

النوع الأول: وهو الذى يبحث عن مادة روائية فى خضم الأحداث والوقائع التاريخية،

النوع الثانى: وهو الذى يبحث عن طريقة جديدة للرواية، فهم لا يهتمون أساساً بالأحدث التاريخية بقدر اهتمامهم بطرائق التعبير والقص، وهذا النوع من الكتاب يمتلك رؤية خاصة وفلسفة تجاة استلهام التاريخ .

والغيطانى كواحد من هؤلاء الكتاب ينتمى إلى النوع الثانى، الذى لا يقف عن حدود الحصول على المادة التاريخية، ولكنه يطمح إلى غاية أكبر، تتلخص فى سعيه الدائم والدوب من أجل إعادة اكتشاف مساحة خصبة فى تاريخ القص العربى، وهذه الخاصية لم يلتفت إليها كثير من الأدباء، وقد ساعده فى هذا الاتجاه إحساس مرهف بالتراث وثقافة واسعة متعلقة بهذا التراث « فثقافة الغيطانى التراثية، وحسه بحركة الواقع، ومزجه بين ما ثقفه من نجيب محفوظ، وما تعلمه من الروايات الحداثية، يؤهله لهذا الضرب من الكتابة الروائية، والتى تهدف إلى تقديم

قطاع كامل من المجتمع فى تفاعله مع القطاعات الأخرى، بصورة تكاد تجعل منه الروائى الوحيد فى جماعته الذى ينتمى بشكل أو بآخر إلى مدرسة نجيب محفوظ، ولكن مع قدرته على أن يظل مختلفاً قادراً على إعلان قسماته الخاصة» (٣٠). إن قيمة استلهام التاريخ لاتكمن فى إعادة صياغته صياغة حرفية، بل تكمن هذه القيمة الكبرى فى الصورة الجديدة والمعاصرة التى يقدم بها هذا التاريخ ، وفى قدرة الروائى على الإضافة إلى هذا التاريخ بما يمتلكه من أدوات فنية، تتيح لهذا التاريخ البعث من جديد .

وللغيطانى فى هذه الناحية لمسته المتميزة وبصمته المعروفة، فهو فى استلهامه لتاريخ ابن إيتس لم يستنسخ هذا التاريخ، كما أنه لم يمسخه، إنما أعاد بث الروح فى هذا التاريخ، بعد أن أمسك بخيوط المفارقة والمشابهة فى النص التاريخى باعتباره الأساس الذى أقام عليه الروائى، وفى رواية«الزينى بركات» التى تحاكى النص التاريخى الأصلى.

وفى الفصل الثالث تحدثت عن براعته فى إسقاط هذه الحقبة التاريخية على واقع مصر فى الستينيات، وقدرته على الاحتفاظ بخصوصية النص التاريخى، فلا حاجة لإعادته.

ولكنى أود أن أثبت فى هذا المقام أن الغيطانى، وهو يستلهم تاريخ ابن إياس ، كانت له إضافاته واختلافاته مع النص

الأصلى، وهذه الاختلافات والإضافات لم تأت اعتباطاً إنما كانت بقصد من المؤلف لإبراز حقائق معينة كما سيتضح داخل الدارسة .

فالزينى بركات بن موسى، شخصية حقيقية لعبت دوراً هاماً فى حياة مصر فى عصر سلاطين المماليك، وقد ترجم لحياته المؤرخ المعروف ابن إياس، فى «بدائع الزهور فى وقائع الدهور». «وتضمنت هذه الترجمة لحياته إدانته الصريحة والمباشرة، ووصفه بالظلم والجيروت، فالزينى بركات مثلاً هو الذى قام على تعذيب أحد الأشخاص واسمه بدر الدين بن مزهر»، فى زمن السلطان الغورى، بسبب إغضابه للسلطان، وقد علق ابن إياس على هذه الواقعة بقوله «وكان هذا من مقت الله تعالى فى حق بدر الدين بن مزهر، وقد روى فى بعض الأخبار أن الله تعالى يقول: إذا عصانى من يعرفنى سلطت عليه من لا يعرفنى »[٣١]. هذه هى صورة الزينى فى نظر ابن إياس ، ولكن الغيطانى وهو يبحث عن المعاصرة لا يكتفى بهذه الصورة، إنما يصور الزينى بركات شخصاً انتفاعيا انتهازياً، يستغل دهاءه الشديد فى الحصول على المناصب الرفيعة ، كماأنه على قدر كبير من الخيانة والعمالة، حيث خان الدولة المملوكية، وهذه الصفات (الانتهازية - النفعية - العمالة - الخيانة - المداهنة) أقرب إلى روح العصر، مع الاحتفاظ بصدق النص

التاريخى فى حدود الهيكل العام، فالإنسان الذى لا يعرف ربه - وكذلك (كان) الزينى - ليس بمستبعد عليه أن يتصف بهذه الصفات ، التى تخدم رؤية الكاتب .

ولا تقف رؤية الكاتب عند حدود إدانة الزينى بركات، إنما تتجاوز ذلك لإدانة عصر بأكمله، فالعصر الذى يظهر فيه الزينى، وينطلى على أهله خداعه بهذا الشكل ، لا شك أنه عصر يموج بالفساد والتفكك، ولذلك فإن الهزيمة كانت نتيجة مباشرة لهذا الضعف، والغريب أن الهزيمة تؤثر، أول ما تؤثر، فى الشعب الذى يصنع بسلبيته وتراخيه هذه الهزيمة.

وسأعرض - فى هذا الفصل - بالتفصيل لبعض الاختلافات بين النص التاريخى عند ابن إياس، والنص الروائى عند جمال الغيطانى، وأسباب هذه الاختلافات، وكذلك سأتحدث عن تضمين الغيطانى لصفحات كاملة فى روايته من «بدائع الزهور فى وقائع الدهور» . ولكن ما يهمنى الآن هو الحديث عن الجوانب التى تبرز براعة الكاتب فى استلهامه لتاريخ ابن إياس.

لقد استطاع الغيطانى أن يرسم صورة دقيقة وشاملة لأواخر العصر المملوكى، وذلك من خلال اختياره لحقبه زمنية معينة (٩١٢ - ٩٢٣هـ) شهدت على انقضاء عصر كامل، وهذه الصورة شملت عادات المصريين وتقاليدهم، ولغتهم وروحهم، «وقد صور الروائى الأسواق الشعبية والباعة والعادات

الاجتماعية فى زمن المماليك، تصويراً واقعيا وتاريخياً صادقاً، ونقل على ألسنة الناس والباعة والتجار، ردود أفعالهم لدى ظهور موكب الزينى بركات، التى تتراوح بين التأييد والمحبة والرفض والكراهية والشك فى أمره والرعب والخوف، واستخدم أيضا الأمثال الشعبية مثل «الحق يا متعوس إلا علقوالك فانوس» (٣٢).

وهذه الصورة الشاملة والدقيقة للعصر المملوكي، زاد من روعتها وبراعتها اللغة التى سجلت بها، حيث مزج الروائى بين اللغة التراثية وما تشتمل عليه من تقارير ونداءات وتوثيق، وبين اللغة الأدبية الحديثة وما تحتويه من تكثيف فى الوصف وتصاعد فى الأحداث الدرامية «وقد صور الروائى ملامح هذا التدهور والانحلال، وتصويراً شعرياً وبصدق تاريخى يتفق مع تصوير ابن إياس لسنوات احتضار نظام المماليك» (٣٣).

لا شك أن أهمية رواية الزينى بركات من حيث إنها رواية تستقى مادتها من التاريخ ترجع إلى أن الرواية كتبت عن فترة من أهم الفترات التى عاشتها مصر، وصورت الرواية أحوال المجتمع المصرى فى القرن السادس عشر بشكل وثائقى أقرب إلى لغة العصر المملوكي ولذلك فقد امتلأت الرواية بالنداءات والمراسيم والرسائل والتقارير والفتاوى. وهذه الأشياء هى التى قام عليهاهيكل الرواية وبناؤها .

«ويختلف هذا النمط من الرواية التاريخية عن غيره من

الروايات التاريخية فى أنه يقيم موازاة نصية من خلال معارضة شكلية لغوية للنص التاريخى، فجمال الغيطانى يحاكى قول ابن إياس التاريخى، أى أنه لا يلجأ إلى استخدام «محتوى» تاريخى فى لغة عصره، بل ينتقل بنصه الخاص إلى الحقبة التاريخية السالفة» (٣٤).

ولذلك فإن بعض النقاد يرون أن الغيطانى على الرغم من اعتماده على نص ابن إياس التاريخى إلا أنه قد استطاع أن يحاكى الواقع المعيش، بتنويعاته ونقلاته المختلفة فى الزمن ببراعة شديدة «فالغيطانى يلجأ إلى التاريخ ليكتب الواقع التاريخى، فاللجوء إلى التاريخ فى هذا السياق مرتبط بمعطيات الواقع الذى ينتج الكاتب نصه فى إطاره، ومن خلال شروطه، ذلك أن الكاتب يلجأ فى وضعية القهر ومصادرة الرأى الآخر إلى وسائل بنائية مراوغة مزدوجة الدلالة، وقد لجأ الغيطانى إلى الرمز فى الزينى بركات» (٣٥). هذا الرمز الذى اعتمد عليه الغيطانى هو الذى أعطى لروايته كل هذا البعد والاهتمام.

وتجدر الإشارة إلى أن بعض النقاد لا يرون فى رواية «الزينى بركات» أنها رواية تاريخية، بل هى أسلوب جديد استحدثه الغيطانى فى كتابة القصة «ليس هو القصة التاريخية، فما أكثرها فى أدبنا الحديث، ولكنه «القصة - التاريخ» أى القصة التى تصاغ فى شكل تاريخ أو التاريخ الذى يعرض فى

إطار قصة. لا تخرج منها بإحساس بتاريخ فحسب أو بإحساس بقصة تاريخية أو بإحساس بتاريخ قصصي. وإنما تخرج منها بقصة ذات عراقة، قصة ذات عطر تاريخي، لا هي بالتاريخ المعروف ولا هي بالقصة المعروفة، بل يكاد التاريخ فيها أن يكون فقداً للتاريخ أو غربة فيه» (٣٦). ولعل هذا التحليل للأستاذ محمود أمين العالم – في نظري – يعد ضرباً من اللعب بالألفاظ والتقسيمات التي تشبه تقسيمات الفلاسفة، فلماذا لا يطلق العالم على هذا الشكل الذي كتبه الغيطاني «رواية تاريخية» وإنما يقول «الرواية – التاريخ»؟ أحسب أنه لا فرق بين التعبيرين بل الأولى بالاختيار هو الأول لما فيه من شيوع واتفاق بين أوساط الدارسين، وماذكره العالم من تحليل صحيح، وينطبق على مانسميه بالرواية التاريخية..وكذلك فإن د. سامية أسعد تضيف: «الزيني بركات» رواية – لا رواية تاريخية – كتبها جمال الغيطاني في عام ١٩٧٠م أي بعد وفاة جمال عبد الناصر مباشرة» (٣٧).

وفي نفي د. سامية أسعد صفة الرواية التاريخية عن «الزيني بركات» إثبات لما سبق أن أشرت إليه، فهي ليست رواية تاريخية بمعنى أنها لا تستنسخ التاريخ ولا تقوم على أساس محاكاته محاكاة حرفية، إنما تعيد إنتاج التاريخ وتضيف إليه، بما يتلاءم مع الطبيعة التي من أجلها أبدع المؤلف روايته.

«الزينى بركات» بين المؤرخ والأديب :

يعد كتاب «بدائع الزهور فى وقائع الدهور» لابن إياس المصرى، من الكتب الموسوعية التى ترصد حركة المجتمع المملوكى وآثاره الاجتماعية والسياسية فى مصر، وقد اهتم ابن إياس - كما سبق - بذكر تفاصيل الحياة اليومية، والترجمة لبسطاء الناس والمهمشين، على غير عادة الكثير من الكتب والموسوعات التاريخية، وقد صور ابن إياس هذا المجتمع فى أسلوب أدبى مميز بعفوية وتلقائية.

وفى بحثه عن شكل جديد للرواية العربية، اهتدى الغيطانى إلى ملامح هذا الأسلوب وقسماته الخاصة عند هذا المؤرخ، ومن ثم فقد قام نصه (اللاحق) على أساس محاكاة نص ابن إياس (السابق)، غير أن هذه المحاكاة لا تعنى التطابق الأصلى، وقدرته على تجسيد الواقع من خلال التقاط وجمع الصور المتشابهة بين الماضى والحاضر فى ازدواجية أدبية تاريخية. ومن الطبيعى أن يكون هناك اتفاق واختلاف فى الأحداث وفى طريقة رسم الشخصيات وفى العمل كلية، ببين الأديب والمؤرخ، على أساس اختلاف كل منهما فى الغاية والهدف. فما هو حجم هذا الاختلاف والاتفاق؟ وكيف رسم كل من المؤرخ والأديب شخصياتهما وأحداث كتاباتهما؟!

إن شخصية الزينى بركات من الشخصيات الهامة التى ورد

ذكرها عند ابن إياس فى كتابه السابق، وقد أفرد لها صفحات كثيرة من كتابه الموسوعى، وبخاصة فى الجزئين الرابع والخامس، وهذان الجزآن يذكران الأحداث الواقعة ما بين عامى ٩٠٨هـ - ٩٢٨هـ. وهى نفس الفترة التى شهدت ظهور الزينى بركات وذيوع صيته وانتشار أمره بين الناس، وتقلبه فى المناصب. يقول ابن إياس «والزينى بركات هو الحاج بركات بن موسى، وكان أبوه موسى من العرب، وأمه تسمى عنقا، ثم بقى ركاب الملك المؤيد أحمد بن الأشراف أينال، فاستقر برددار السلطان، ومتحدثاً على جهات البهار وغير ذلك من أمور المملكة عوضاً عن على بن أبى الجود، وهذا هو أول ظهور بركات بن موسى، واشتهاره فى الرياسة، فعظم أمره جداً وصار معدوداً من أعيان مصر، وتزايدت عظمته من بعد ذلك حتى كان من أمره ما سنذكره فى موضعه، فكان يقال فى هذا المعنى:

هذا الزمان على ما فيه من كدر — على انقلاب لياليه وأهليه
غدير ماء تراى فى أسافله — أشخاص قوم قياماً فى أعاليه

وكان بركات موسى من جملة صبيان البزادرة، الذين يحملون الطير على أيديهم، ثم إن السلطان سلم على بن أبى الجود إلى الحاج بركات بن موسى ليعاقبه ويستخلص منه الأموال في شوال سنة ٩٠٨هـ» (٣٨).

وذكر ابن إياس ترجمة وافية للزينى بركات، حيث وصل

الزينى بركات إلى أرفع المناصب فى أواخر حياة الدولة المملوكية وأوائل قيام الدولة العثمانية، على الرغم من انتمائه إلى أسرة فقيرة مغمورة. وإلى هذا الحد يبدو هذا الكلام عادياً ومقبولاً، إذ إن الحصول على المكانة الرفيعة والمناصب العليا، ليس حكراً على أولاد الذوات، ولكن يستوى فى ذلك الفقير والغنى بشرط التميز والاختلاف فى الطبائع والقدرات، ولكن ابن إياس، كما هو واضح من هذه الترجمة لا يتحدث عن الزينى بركات على أساس أنه من أبناء فقراء الناس، ولكنه يتحدث عنه على أساس دهائه العجيب، ونفاقه الذى أوصله إلى هذه المكانة. ولكن حديث ابن إياس جاء فى شكل تعريض وتلميح «تراءى فى أسافله أشخاص قوم قياماً فى أعاليه».

وفى إحدى المرات التى استقبل فيها عامة الناس الزينى بركات بن موسى، يقول ابن إياس « فارتجت القاهرة للزينى بركات فى تلك الليلة، وكانت من الليالى المشهودة، وأطلقوا له مجامر بالبخور بطول الطريق، وكان ذلك يعادل المواكب السلطانية، وكان الزينى محبباً للناس قاطبة، فارتفعت له الأصوات بالدعاء، وكان له سعد خارق لم يقع لغيره من الناس إلا القليل، ولا سيما اجتمع فيه من الوظائف السنية مالا اجتمع فى أحد من الأعيان قبله، منها الحسبة الشريفة، واستدارية الذخيرة وغير ذلك من الوظائف» (٣٩).

إن هذه الشعبية الجارفة التى كان يتمتع بها الزينى بركات، وهذا الحب الشديد من الناس، نتج عن طريق تخطيط دقيق ومحكم من الزينى وأعوانه، حيث سخر الأجهزة الخاضعة لسيطرته للترويج لعدله وتعاطفه مع الفقراء، ومحاربته للظلم والغش وغير ذلك، وقد ظل الزينى بركات على هذه الصورة فى عيون الناس، إلى أن دخل العثمانيون القاهرة وهزموا المماليك، فاستبقوا الزينى بركات بل أسندت إليه من المناصب ما جعله الحاكم الفعلى للبلاد «وأخلع نائب السلطان العثمانى على الزينى بركات بن موسى، وقرره مدير المملكة وناظر من الوظائف الحسبة الشريفة وناظر الذخيرة الشريفة وناظر البيمارستان المنصورى، وغير ذلك من الوظائف فتزايدت عظمته واجتمعت الكلمة فيه وصار عزيز مصر فى هذه الأيام، فتوجهت الناس إلى بابه لقضاء حوائجها، وصار هو حاكم البلد» (٤٠).

كانت هذه هى أهم ملامح شخصية الزينى بركات بن موسى، كما صورها المؤرخ المصرى ابن إياس المعاصر له، وفى هذا التصوير شهادة على حقبة تاريخية بأكملها، استطاع ابن إياس أن يصور لنا قطاعاً هاماً من المجتمع آنذاك، بشكل وثائقى لا تنقصه الدقة ولا الحبكة القصصية.

وفى تسجيل ابن إياس الدقيق لحياة الزينى بركات وعصره، إضافة إلى الدقة والحبكة القصصية، روح الباحث المتعمق الذى

يحسن عرض قضاياه ويغوص فى أعماق المسائل مع قدرته على التحليل ومنطقة الأحداث. فصورة الزينى بركات عنده فيها شئ من التسلسل والمنطقية، وتسير الأحداث ساعة بساعة، مع الشمول واستيعاب كل الأحداث الهامة دون تجاوزها. فهو يتحدث عن الزينى وعن توليه للحسبة، ثم فصله منها بسبب شكاوى الناس المتكررة للسلطان، ثم عودته ثم عزله وهكذا حتى يثبت أمره ويعظم أمره جداً فى بداية حكم العثمانيين. وهذه الدقة - بلا شك - هى إحدى مهام المؤرخ الذى يرصد حركة مجتمع يوماً بيوم، ولكن كيف تناول الروائى هذه الأحداث؟ هل تناولها بنفس الدقة وبهذا التسلسل وبهذا الشمول؟

وقبل الإجابة على هذه التساؤلات تجدر الإشارة إلى ما سبق، وهو إن الروائى الذى يستلهم التاريخ فى أعماله الروائية ليس مطالباً بمحاكاة هذا التاريخ محاكاة حرفية، لأن هذا العمل خارج عن مهمته الأساسية، وقمين بالمؤرخ لا بالأديب، ولذلك فلا غرو أن رأينا الغيطانى يصور شخصيته على شكل فيه اختلاف فى بعض الأحداث التاريخية كما هى عند ابن إياس.

وقد نشأ هذا الاختلاف من رغبة الروائى فى إضفاء طابع المعاصرة علي روايته، ونفى صفة التاريخ «البحت» عنها، ولعل الذى يعطى للأديب بعض هذا الحق فى الاختلاف مع النص التاريخى الرؤية الخاصة بالفنان، والتى تعطيه الحرية فى

الانتقاء «الواعى» من أجل إبراز مضامين معينة كما تتيح له التحرك بحرية والتحوير فى النصوص التاريخية بما يفيد عمله الإبداعى «فأعمال الغيطانى - وهى تنطلق فى جزء منها من التاريخ المملوكى ومن كتابات المؤرخين وبالأخص ابن إياس - تتفاعل مع بعضها البعض، بل ويحول بعضها الآخر عن طريق إدخال بعض التحويرات والتغييرات، التى تبرز لنا كون الكاتب لا يرمى إلى كتابه رواية تاريخية كما يذهب البعض إلى ذلك. ولكنه يأخذ المادة التاريخية ويحولها ويعيد بناءها» (٤١)، أى ينتج نصاً جديداً فى ضوء وعلى هدى النص التاريخى فحسب.

إن بدء ظهور الزينى بركات على ساحة الأحداث كما يشير ابن إياس كانت سنة ٩٠٨هـ، بينما يجعل الغيطانى هذه البداية سنة ٩١٢هـ، والغيطانى - كما سبق - من الروائيين الذى يتعاملون مع التراث بوعى، ومن ثم سننفى عنه شبهة الخطأ والخلط بين التواريخ وسنفترض تعمده ذلك. ومن ثم فنحن نسأل عن السبب الذي جعل الغيطانى يتعمد تجاهل هذه المعلومة التاريخية البسيطة وتجاوزها، وفى رأيى أن ذلك راجع إلى طبيعة الحبكة الفنية، التى اقتضت من المؤلف إبراز شخصية الزينى بركات على أنها شخصية أسطورية، وصلت إلى قمة المناصب فى زمن قياسى. «إن الغيطانى يغير السنة فيجعلها ٩١٢هـ عوض ٩٠٨هـ كما جاء فى بدائع الزهور، ورغم أننا لا

نملك تفسيراً دقيقاً لهذا التغيير الذى أدخله جمال الغيطانى على تاريخ ابن إياس، إلا أننا وبالا ستناد إلى عملية تأويل نرى أن الأمر تبرزه رغبة الغيطانى فى التقليل من عدد السنوات التى تفصل بين بداية صعود الزينى سنة ٩١٢هـ ووصوله إلى أوج سطوته سنة ٩١٤هـ كما يقرر ذلك المؤرخ الإيطالى: «سمعت اسم الزينى يتردد كثيراً، ويبدو أنه شخص خارق للعادة» وهو ما يؤكد على الصعود المفاجئ والباهر لهذا الموظف» (٤٢). وكذلك فإن احتفال الغيطانى بالزمن – على اختلاف أوقاته وبعدها – على درجة واحدة من الاهتمام، إذ إن العبرة فى الزمن بصيرورته العجيبة، وسواء كانت السنة هى ٩١٢هـ أم ٩٠٨هـ فإن هذا أمر غير ذى بال، المهم أن الزمن فى كلا العامين، قد مضى وحمل فى طياته أحداثاً ووقائع.

وإذا كان ابن إياس قد اهتم بتفاصيل حياة الزينى بركات وبسيرة حياته، فإن الغيطانى قد سلط الضوء على جوانب معينة يمكن القول بأنها الإطار العام لحياة الزينى، ولم يهتم بالتفاصيل الأخرى كعزله مرة بعد أخرى، وهذا الانتقاء أيضاً نابع من موقف الكاتب ووعيه بموضوع الكتابة فهو لا يهدف إلى ترجمة لشخصية الزينى بركات، إنما يهدف إلى رسم صورة شخص انتفاعى وانتهازى استطاع الوصول إلى أرفع المناصب فى زمن قياسى، بدون جهد أو عناء وبغير استحقاق كما أنه يكتب عن

عصر بأكمله ومجتمع متكامل.

وإذا نظرنا إلى جهاز البصاصين، وهو ما سنتعرض له بالتفصيل فى الفصل الثالث، لوجدنا أن هذا الجهاز الخطير بقيادة زكريا بن راضى كبير البصاصين، لم يكن بهذا التنظيم الدقيق فى الواقع، ولكنه جهاز عصرى، أبدعه الغيطانى، وذلك لإعطاء الرواية صبغة معاصرة.

وتعتبر شخصية سعيد الجهينى الطالب الأزهرى الواعى المثقف، أحد أبرز الاختلافات بين النص التاريخى والنص الروائى، فهى شخصية لا وجود لها فى النص التاريخى، لجأ الروائى إلى خلقها فنياً لتكون معادلاً موضوعياً للرفض والثورة، والمعارضة الواعية.

وكذلك الأمر بالنسبة لشخصية على بن أبى الجود حيث تحدث عنه المؤرخ ابن إياس باستفاضة وذكر تفاصيل حياته، منذ الطفولة حتى إسناد منصب المحتسب إليه وسيرته بين الناس بالظلم والجور «فلما تسلطن الغورى حظى عنده وطاش وجرى منه ما تقدم ذكره، وجار على الناس حتى أخرب ثغر الإسكندرية ودمياط وبندر جدة، وغير ذلك من الثغور بسبب مصادرات التجار، فتلاشى أمر الثغور والبنادر من يومئذ وتضاعف أمر المكوس جداً حتى تجاوزت الحد فى ذلك، فهابت الناس على بن أبى الجود قاطبة وصارت له حرمة وافرة

بمصر»(٤٣).

ويصـور ابن إياس مـا وقـع فى قلوب الناس من رعب وفـزع بسبب تجبر على بن أبى الجود، ومانتج عن هذا الفزع والرعب من فوضى واضطراب فى حركة الحياة والناس: «فأظهر على بن أبى الجـود الظلم الفـاحش بالديار المصرية، فكأن الناس على رؤوسهم طيرة منه، ودخل فى قلوبهم الرعب الشديد بسببه، فكان العبد يرافع سيده ويشكوه من باب على بن أبى الجود، فينصف العبد على سيده، وكذلك المرأة إذا تخاصمت مع زوجها تشكوه من باب على بن أبى الجـود، ومن كـان له عـدو يشكوه من بابه ويكذب عليه» (٤٤).

واضح أن سلف الزينى «على بن أبى الجـود» قد بلغ ظلمـه حدا لا يطاق، ومن ثم فإن الناس لم يتحملوه ولم يطيقوه ولذلك فقد عزله السلطان وولى مكانه الزينى بركات، ووكل إليه تعذيب ابن أبى الجود. ويصف ابن إياس مشهد تعذيب ابن أبى الجود بأمر السلطان: «وفى يوم الاثنين عشرينه، رسم السلطان بشنق على ابن أبى الجود، فشنق على باب زويلة، واستمر معلقاً ثلاثة أيام، لم يدفن حتى نتن وجاف ثم نزلوا به ودفن ولم يرث له أحد من الناس» (٤٥).

وقد لجأ الغيطانى أيضاً إلى تغيير السنة التى فيها إيقاف على بن أبى الجود عن العمل، فجعلها ٩١٢هـ بدلاً من ٩٠٨هـ

كما هو فى الأصل، والسبب فى ذلك هو التغيير الذى سبق وأن قام به الغيطانى فى بدء ظهور الزينى بركات بن موسى، وذلك حتى تكون الأحداث منطقية، لأن بدء ظهور الزينى بركات كان إيذاناً بنهاية على بن أبى الجود. وهو تغيير مستساغ ومقبول فى كلتا الحالتين. إذ إن الروائى لا يحفل كثيراً بالصدق الحرفى للتاريخ إنما يعيد إنتاج هذا التاريخ من خلال تصور معين ورؤية جديدة.

وكذلك فقد صور الغيطانى الفترة التى قضاها على بن أبى الجود فى الحبس تصويراً امتاز بإضفاء الرهبة على وسائل التعذيب المتبعة آنذاك، فقد ظل على بنَ أبى الجود فى الرواية نحو عامين فى السجن، ذاق خلالهما شتى أنواع التعذيب البدنى والنفسى، وتجرع مرارة الذل والإهانة، بينما هو فى واقع الأمر قد قضى بضعة أشهر، بعدها لقى جزاءه ومصيره.

وقد طالت مدة حبس ابن أبى الجود فى الرواية، رغبة من الروائى فى إظهار بشاعة جهاز الأمن والسلطة الذى قام على تعذيب على بن أبى الجود، والمتمثل فى المحتسب الجديد الزينى بركات، والذى كان يظهر عكس ما يبطن، حيث كان قاسياً جباراً. وإبقاؤه لعلى بن أبى الجود فى السجن سنتين قبل إعدامه، وأخذ أقواله فى هذه المدة يدل على مدى القسوة التى كان يعامل بها السجناء، كما أن فى هذه المدة إيلاماً

نفسياً للسجين، حيث يقضى كل هذا الوقت فى مهانة وعذاب جسدى ونفسى كبير.

وإذا كان ابن إياس قد صور شخصياته وترجم لها بشكل فيه انفصال فى الأحداث وعدم تتبع للحدث الواحد، فقد نسج الغيطانى من هذه الأعمال المنفصلة رواية لها بداية ونهاية، وفيها كم هائل من الأحداث والدرما.

ومن هذا كله نخلص إلى أن الروائى الذى يستلهم التاريخ فى أعماله الروائية، لا بأس بإضافته لهذا التاريخ، لأنه فى الأصل لا يستنسخ التاريخ وإنما يعيد إنتاجه، ولذلك فإن «الغيطانى وهو يكتب «رواية» تتعلق بالتاريخ يخلق دلالة جديدة. ذلك أن المؤرخ ابن إياس يمارس عمله التاريخى موصولاً بهاجس استخلاص «عبرة الحدث»، أما الغيطانى وهو «يتعلق» بإبن إياس فعنده هدف آخر يزدوج إلى كتابة نص جديد وتقديم دلالة جديدة: نجد النص الجديد فى «الرواية» كما يتضح من خلال الخطاب الذى ينهض على تحويل مادة الخطاب الروائى. وهنا لابد من التشديد على أن مكمن «نوعية» النص نجدها فى الخطاب «كطريقة» وليس فى المادة كقصة» (٤٦).

محاكاة بدائع الزهور:

على الرغم من وعى الغيطانى فى استلهامه للتاريخ، ووضوح الهدف والغاية من هذا الاستلهام، إذ يقوم استلهام الغيطانى للتاريخ على الإضافة إلى النص الأصلى، وإقامة علاقة مزاوجة بين الماضى والحاضر، من خلال إسقاط ذلك الماضى على الواقع المعيش. أقول على الرغم من ذلك فإن الغيطانى قد تأثر بابن إياس بشكل كبير وواضح، لدرجة أن الغيطانى قد ضمن صفحات كاملة من بدائع الزهور لابن إياس، وهذه الصفحات التى ضمنها الغيطانى روايته يصعب معها الفصل والتمييز بين نص ابن إياس الأصلى ونص الغيطانى القائم على محاكاة ابن إياس ولذلك «يختلط سرد ابن إياس وسرد جمال الغيطانى اختلاطاً يصعب معه، بسبب هذه المعارضة اللغوية الكلية التى يلجأ الروائى إليها والتى تتوزع فى كامل ثنايا النص، فصل سرد «البدائع» عن سرد «الزينى بركات»(٤٧).

صحيح أن نص ابن إياس شديد الوضوح فى تأثيره على جمال الغيطانى، على اعتباره نصاً سابقاً لنص الغيطانى، كما أن لغة ابن إياس شديدة الحضور فى الرواية، بل وفى روايات أخرى لا علاقة لها باستلهام التاريخ، ولكن – وهذا ما سنشير إليه فى الدراسة الفنية من هذه الرسالة ـ تبقى للغة الغيطانى خصوصيتها وتفردها، حيث لا تحاكى اللغة التراثية بقدر ما

توازيها وتقف جنباً إلى جنب بجوارها، إنها ليست لغة تراثية فقط، كما أنها ليست لغة حداثية، إنما هى لغة واستعمالات تمزج بين القديم والحديث، حتى تتفتق اللغة عن هذا النوع الجديد من الاستعمال.

أعد د. مراد عبد الرحمن مبروك ملحقاً فى كتابه «العناصر التراثية فى الرواية العربية فى مصر» أظهر فيه «لجوء الغيطانى للنقل المباشر من كتب التراث» (٤٨)، ولم يعلق د. مراد مبروك على هذا العمل، إنما ترك ذلك بدون تعليق. وفى هذه المساحة المتاحة أرى الإجابة عن التساؤل- الذى ربما دار بذهن د. مراد وهو يقوم بهذا العمل ولكنه لم يود إثباته فى كتابه – وهو: ماقيمة هذا التضمين الحرفى لصفحات كاملة من كتاب تاريخى، فى عمل روائى لا يقوم على استنساخ التاريخ وإنما يعيد إنتاجه؟ وأليس هذا النقل داخلاً فيما يمكن أن نطلق عليه السرقة الأدبية؟» وقبل أن نشرع فى الإجابة سأثبت هنا بعض السطور المتشابهه بين النصين: التاريخى والروائى ثم نبحث للسؤال عن إجابة من خلال إجابات المؤلف نفسه والتى أجاب بها عن نفس السؤال، ثم من خلال الرؤية الفنية لهذا العمل وضرورة ذلك.

يقول ابن إياس «فلما أصبح يوم الأربعاء حادى عشرين رجب رحل السلطان من حيلان وتوجه إلى مرج دابق، فأقام به إلى يوم الأحد خامس عشرين من شهر رجب – وهو يوم نحس

مستمر، فما يشعر إلا وقد دهمته عساكر سليم شاه بن عثمان، فصلى السلطان صلاة الصبح ثم ركب وتوجه إلى زغزغين وتل الفار، وقيل هناك مشهد نبى الله داود عليه السلام فركب السلطان وهو بتخفيفة صغيرة وملوطة بيضاء وعلى كتفه طبر، وصار يرتب العساكر بنفسه، فكان أمير المؤمنين عن ميمنته وهو بتخفيفة و ملوطة، وعلى كتفه طبر مثل السلطان، وعلى رأسه الصنجق الخليفتى. وكان حول السلطان أربعون مصحفاً فى أكياس حرير أصفر على رءوس جماعة أشراف، وفيهم مصحف بخط الإمام عثمان بن عفان رضى الله عنه. وكان حول السلطان جماعة من الفقراء وهم: خليفة سيدى أحمد البدوى ومعه أعلام حمر، والسادة الأشراف القادرية ومعهم أعلام خضر، وخليفة سيدى أحمد بن الرفاعى ومعه أعلام خليفتى، والشيخ عفيف الدين خادم السيدة نفيسة رضى الله عنها بأعلام سود.

فقيل أول من برز إلى القتال الأتابكى سودون العجمى وملك الأمراء سيباى نائب الشام والمماليك القرانصة دون المماليك الجلبان، فقاتلوا قتالاً شديداً هم وجماعة من النواب فهزموا عسكر ابن عثمان وكسروهم كسرة مهولة وأخذوا منهم سبعة صناجق، وأخذوا المكاحل التى على العجل ورماة البندق، فهم ابن عثمان بالهروب أو يطلب الأمان، وقد قتل من عسكره فوق

العشرة آلاف إنسان وكانت النصرة لعسكر مصر أولاً، وياليت لو تم ذلك، ثم بلغ المماليك القرانصة [٤٩] أن السلطان قال لمماليكه الجلبان: لا تقاتلوا شي وخلوا المماليك القرانصة تقاتل وحدهم، فلما بلغهم ذلك ثنوا عزمهم عن القتال، فبينما هم على ذلك، وإذا بالأتابكى سودون العجمى قد قتل فى المعركة، وقتل ملك الأمراء سيباى نائب الشام، فانهزم من فى الميمنة من العسكر. ثم إن خاير بك نائب حلب انهزم وهرب فكسر الميسرة، وأسر الأمير قانصوة بن سلطان جركس وقيل قتل، ويقال إن خاير بك نائب حلب كان موالساً على السلطان فى الباطن، وهو مع ابن عثمان على السلطان، وقد ظهر مصداق ذلك فيما بعد، فكان أول من هرب هو قبل العسكر قاطبة» [٥٠].

كانت هذه بعض السطور كما جاءت فى كتاب «بدائع الزهور» لابن إياس بنصها لنقارنها بما نقله الغيطانى فى روايته «الزينى بركات» يقول الغيطانى «بعد تضارب الأخبار، وكثرة القيل والقال، ورد إلينا منذ لحظات حقيقة ما جرى، فبادرنا بإرسال الأخبار إليكم، ونأسف لعدم تمكننا من الحضور بأنفسنا لانشغالنا باستقصاء الحقائق، لقد وقعت كاينة عظيمة، طمت وعمت وتفاصيلها أن السلطان الغورى دهمته عسكر سليم العثمانلى يوم الأحد خامس وعشرين رجب «وهو يوم نحس مستمر» وكان السلطان قد صلى صلاة الصبح، ثم ركب وتوجه

إلى تل الفار. وقيل هناك قبر داود عليه السلام، فركب السلطان وصار يرتب العساكر بنفسه، فكان أمير المؤمنين على ميمنته، وحوله أربعون مصحفاً فى أكياس حرير صفراء على رءوس جماعة أشراف، وفيهم مصحف بخط الإمام عثمان ابن عفان رضى الله عنه وحوله أيضاً جماعة من الفقراء، هم خليفة السيد البدوى، ومعهم أعلام خضر، وخليفة سيدى أحمد الرفاعى ومعه أعلام خليفتى، والشيخ عفيف الدين خادم السيدة نفيسة رضى الله عنها بأعلام سود، وكان ميمنة العسكر سيباى نائب الشام، وعلى الميسرة خاير بك نائب الحلب. قيل أول من برز إلى القتال الأتابكى سودون، وملك الأمراء سيباى نائب الشام والمماليك القراصنة دون الجلبان، فقاتلوا قتالاً شديداً، ومعهم جماعة من النواب، فهزموا عسكر ابن عثمان وكسروهم كسرة مهولة، وأخذوا منهم سبعة صناجق، وأخذوا المكاحل التى على العجل ورماة البندق، فهم ابن عثمان بالهروب أو بطلب الأمان، وقتل من عسكره فوق العشرة آلاف إنسان، كانت النصرة لعسكر مصر أولاً، وياليت لو تم ذلك، بلغ المماليك القراصنة أن السلطان قال لمماليكه الجلبان لا تقاتلوا أو خلوا المماليك القراصنة تقاتل وحدها، فلما بلغهم ذلك ثنوا عزمهم عن القتال. وبينما هم على ذلك وإذا بالأتابكى سودون قد قتل فى المعركة، وقتل ملك الأمراء سيباى نائب الشام، فانهزم من فى الميمنة من العسكر،

ثم خاير بك نائب حلب انهزم وهرب فكسر الميسرة، وأشيع بين الناس أن خاير بك نائب حلب كان مـوالسـاً على السلطان الذى ظل واقفاً تحت الصنجق فى نفر قليل من المماليك صار يصيح فى العـسكر: يا أغـوات هذا وقت المـروءة قـاتلوا على رضاكم»(٥١).

إن نظرة سريعة إلى النصين توضح كيف أن النصين يكادان يكونان متطابقين، ولا أقول إنهما متطابقان تماماً، وعلى أية حال فقد جاء دور الإجابة عن السؤال الذى طرحته قبل هذه المقارنة وهو: ماقيمة هذا التضمين وما دلالته؟

التقى العديد من النقاد بالمؤلف وسألوه عن ذلك فأخبرهم أن مداومة قراءته وطول صحبته لابن إياس جعلته يحفظ صفحات كاملة عن ظهر قلب من كتـابه «بدائع الزهور»، وعندما أراد أن يكتب روايته وجد نفسه متأثراً بأسلوب ابن إياس، بل أبعد من ذلك حيث أخـذت مـعظم كتـاباته حـتى وقت قـريب نفس طابع أسلوب ابن إياس إلى أن استطاع التحرر من ذلك.

وقد عبر الغيطانى عن هذا المعنى أيضاً بقوله «من ابن إياس تشربت أسلوبه الدافئ، البسيط التلقائى الذى يأتى بصيغات جميلة، وهو لا يقصد الصنعة فى الصياغة، وكان ذلك حلاً فنياً أمامى لتكسير رتابة السرد التقليدى وعادية الجملة، وكذلك طريقة الرواية وقص الحدث القائم على البساطة، وتضمين

النوادر والحكايات» (٥٢).

إن المتأمل لتعبير الغيطانى «تشربت» يدرك إلى أى مدى بلغ تأثير ابن إياس فيه، حيث وصل الكاتب إلى درجة المشابهة مع أسلوب ابن إياس ومنهجه، وهو دليل على عميق تأثره. ومع هذا فإن الذى يلتفت إلى النصين - كنموذج - لن يجد التطابق كاملاً، إذ تبرز - رغم شدة التشابه - شخصية الكاتب المتميزة فى ربط الأحداث بعضها ببعض فى شكل قصصى، بينما النص عند ابن إياس خال من هذا الربط، حيث ينصب اهتمامه على إبراز الأحداث وليس التفاعل مع هذه الأحداث.

كذلك فإن تضمين الغيطانى بعض الصفحات الكاملة لابن إياس فى أعمال - مع بعض التصرف - يعبر عن رغبة أكيدة لديه فى الخروج على قوالب وأنماط القصة التقليدية، والتى عرفت بأشكالها المستعارة - غالباً - من الأدب الأوربى، مستعيضاً عن ذلك بأشكال عربية أصيلة ومؤكداً على أن تراثنا مازال فيه الكثير الذى لم نستفد منه بعد، وليس أدل على صحة وجهة نظره تلك، من أن الرواية - وهى تقوم أساساً على محاكاة نص تاريخى - قد لاقت نجاحاً كبيراً وترجمت إلى العديد من اللغات الأجنبية بعد صدورها، كما قامت حولها العديد من الدراسات النقدية والأدبية.

ولعلنا إذا كنا نتفق مع جمال الغيطانى فى ضرورة تمثل

الروائى للتراث، والبحث عن شكل جديد فى الكتابة الروائية، ينبع من التراث العربى، إلا أن المرء لا يجد نفسه مطمئناً وراضياً عن تبرير الغيطانى لتضمينه صفحات كاملة من بدائع الزهور، فليس معنى ارتباطنا بالتراث واستلهامنا له هو أن ننقله أو ننقل أجزاء كاملة منه، ولا أجد فى الأسباب التى ذكرها الغيطانى ما يجعلنى أقتنع بوجهة نظره تلك.

فقد جرت العادة على أن يشير المؤلف إلى الجزء الذى اقتبسه أو ضمنه فى الهامش أو أسفل الفقرة التى نقلها، غير أن الغيطانى لم يفعل ذلك.

إن استلهام الغيطانى للنصوص التاريخية لا تعود قيمته إلى مجرد نقل التاريخ، ولكن القيمة الكبرى تكمن فى أن هذا التاريخ قد أمد الرواية العربية بطرق جديدة فى السرد وفى الحوار، وربط الرواية ربطاً وثيقاً بالتراث العربى، وسوف أبرز هذا فى الفصل الرابع الذى خصصته لدراسة الجوانب الفنية والجمالية فى الرواية التراثية، ومن ثم فقد كان من الأفضل لو يراعى الغيطانى ذلك فى هذا المجال. ولعله من المفيد فى ختام هذا الفصل ملاحظة ماقدمه التاريخ للرواية العربية، فلقد استفادت الرواية من التاريخ فى إبراز القضايا المعاصرة ومعالجتها واستطا ع الأديب عن طريق استلهام التاريخ أن يتحدث عن قضايا عصره بحرية أكبر، وسوف أناقش هذه المسألة بالتفصيل فى الفصل الثالث إن شاء الله تعالى.

استلهام التاريخ الشعبى والأسطورة:

اتضح مماسبق أن الغيطانى فى استلهام التاريخ، يعمد إلى مزج هذا التاريخ بالواقع وإسقاطه عليه، وفى الزينى بركات كان الحديث مفصلاً عن ذلك. والمطالع لكتاب التجليات يرى هذا الأمر بوضوح أكثر، حيث يقيم الكاتب موازاة بين ذاك التاريخ وهذا الحاضر، وذلك من خلال استرجاع صورة الحسين بن على والشيخ الأكبر ابن عربى والسيدة الطاهرة زينب، وقد تحدثت عن ذلك بالتفصيل فى الفصل الثانى «التراث الصوفى»، ولكن الذى يعنينى هنا أن الكاتب وهو يجرب هذه الأشكال الروائية، التى تمزج الحاضر بالماضى، يسعى إلى ابتكار طريقة جديدة فى الكتابة، تختلف عن الطريقة التقليدية، التى استعيرت من الغرب - على أرجح الأقوال، كما أنه يبرهن على أن التاريخ مازال لديه الكثير على مستوى الشكل والمضمون لكى يقدمه للروائى.

وإذا كان الغيطانى قد اهتم بحياة المهمشين ومن أهملهم التاريخ فى استلهامه للتاريخ، وذلك من خلال استلهام «بدائع الزهور فى وقائع الدهور» لابن إياس فإنه فى روايته «الزويل» قد استمد تجربة تقوم أساساً على استلهام التاريخ الشعبى والأسطورى لبعض الشخصيات.

فالزويل هذا شخصية يكتنفها الكثير من الغموض والإبهام،

يقدمها الغيطانى فى روايته على أنها شخصية ذات طابع أسطورى فهى شخصية تجمع «بين نموذج المسيح عليه السلام بما ترمز إليه هذه الشخصية من الفداء والتضحية، ونموذج المهدى المنتظر بما يرمز إليه من إشاعة العدل عند ظهوره فى آخر الزمان» (٥٣)، وأتباع الزويل يعيشون فى عزلة تامة ولهم طقوسهم الخاصة بهم وتقاليدهم المنبتة الصلة تماماً عن المجتمع، ومن خلال زيارة بعض الأصدقاء إلى هذه القبائل يقيم الكاتب بناءه الروائى، من خلال إبراز خصائص هذين العالمين وسماتهما: عالم الزويل الذى يقوم على القهر والغموض ويمارس الإرهاب بشتى صوره، وعالم الواقع الذى يبحث عن الحب والأمان، بعيداً عن هذه الممارسات المبهمة.

يصف الرحالة الألمانى فردريك هوفمان ليل الزويل الموحش بقوله «إنه كاد يجن من ليل البلاد، ولو رموه فى مكان بعيد عن العالم الأراضى كله، لما لقى ليلاً أسود كهذا، ينزل بشعاً، جامداً كالحديد، لظلمته لزوجة، يترك سواده على الأجسام، جدار وهمى أمامك يقول: لا يوجد فراغ، لكنه موح بخلاء قصى وعنيف، لو صرخت فالصدى منقول، ليس ليلاً ريفياً فيه خصوبة الزرع، ولا صحراوياً جاف الهواء، يستحيل على الغريب التحرك فيه لكن الزويلى - كما يقولون - يتحرك فيه ببساطة وسهولة كأنه يعرف أسراره» (٥٤).

إنه ليل يجسد ما يخفيه الزويليون من أسرار وغموض، بقدر ما كان يمارسه شيخ هذه القبيلة الشيخ صهيج من المبالغة والتخفى، فهو لم يظهر مرة واحدة بدون لثام «ولعل اللثام الذى يميز شخصية الشيخ صهيج نائب زويل الكبير الغائب، يرمز إلى «العلم السرى» الذى تدار من خلاله مقولات شؤون قبيلة الزويل»(٥٥)، ويؤكد هذا أن بعض أفراد الزويل ممن تحرروا من تقاليد القبيلة، حينما هداهم تكفيرهم إلى التساؤل عن حقيقة بعض الأشياء وعن تفسير واضح لها، كان جزاؤهم القتل بأشبع الوسائل.

إن الموقف فى تعاليم الزويل وعقائده بإمكانه أن يقف على جملة من الحقائق، فهى عقائد سرية «ليست مكتوبة أو مخطوطة فى نصوص معروفة»(٥٦)، كما أنها تفرض على أتباعها نوعاً من العزلة التامة عن المجتمع، وفى سبيل فرض هذه العزلة تسعى إلى زرع عيون لها فى كل مكان لكى يتعرفوا على آراء الناس فيهم، والذى يذهب لأداء هذا الغرض النبيل، يلقى العقاب الرادع إن هرب وذاب فى الحياة الحضرية، ويظل مطارداً هو وأبناؤه من قبل قبيلة الزويل حتى الموت «تراجع أنساب وأحفاد جميع الطوافين الزويل الهاربين عبر العصور، وبقدر الإمكان مطلوب تسجيل انطباعات، وأحاسيس هؤلاء الأشخاص الثلاثة وتصرفاتهم، وملاحظة الشاذ منها خلال الفترة التالية لاختفاء

الدكتور البيبانى» [٥٧].

هذا هو العالم الأسطورى أو الشعبى والذى يعود إلى التاريخ الشعبى، وفى مقابله نرى العالم الواقعى الذى رسمه الروائى من خلال صاحبين يعشقان الترحال والسفر هما إسماعيل وفتحى، وقادهما مصيرهما إلى هذه القبائل وقضيا معهم وقتاً اطلعاً - أثناءه - على طبائع الزويل، وما يحيط عالمهم من غموض وإبهام، يقول إسماعيل «أنا إسماعيل: هو فتحى.. صاحبى العالم كل ما حولنا. يحاور الموج، يمد حذاءه، لن تدركه المياه، يتراجع مسرعاً إلى الخلف، زعقت: يجب أن تتخذ عدداً من القرارات الهامة.

التفت

سنلف العالم.

العرق يرشح من صدوره، ملصقاً قميصه بلحمه.

نبلغ خط الاستواء نعايش الزنج

ندور حول رأس الرجاء الصالح، نعشق بنات كيب تاون

نتوه فى مدغشقر.

نأكل تفاح الشام.

نغنى عند عبورنا الجبال إلى نيبال» [٥٨].

إنه عالم الانطلاق والمرح، والرغبة فى الاستكشاف، وينبغى أن يلاحظ أن الكاتب فى وصفه للعالمين يختلف وصفه

وتصـويره، فـالعـالم الأول تجـد فيـه الألفـاظ والعـبـارات الفظة الغليظة والغموض لأنه عالم مـوحش مظلم، بينمـا يقـوم العـالم الثـاني على البـراءة والطهر، ومن ثم تصبح اللغة شـفافة عـذبة «هبت برودة خفيفة، مثقلة بوحدة العصر، آثار أقدامنا، أحذيتنا الضخمة فوق الرمال، أجمع مائة قوقعة صغيرة، كل واحدة في حـجم الأخرى تمامـاً، أصنع منها عقداً طويلاً بديعـاً أعلقـه .. أعلقه لمن عيناها تطلان على من مكان خفي هنا» (٥٩).

وفي سـبيل تحـقيق هذه الطموحـات يلقى الشـابان مصـيراً بشـعـاً على أيدى هؤلاء الزويليـين «ولعل المصـيرين على هذا النحـو البشع والأسطوري الغـريب والقدرى القـاهر ينهـضـان بالرؤية الموضوعـية التي تجسدت من خلال هذا المـزج الفني المتميز والمعقد بين العالم الأسطوري المبتدع، والعالم الواقعي الضحية» (٦٠).

ومن الجدير بالذكر أن ابن إياس قد تحدث عن هؤلاء الزويل في كـتـابه، وهي حـارة زويلة التي أفـردها «الحـاكم بـأمـر الله الفاطمي لليهود، وكانت الحارة بمثابة التجمع لهؤلاء اليهود، بحـيث لا يخـتلطون بـأحـد من المسلمين .. ولمـا تم أمـره في الخلافة بمصر أفرد لليهود حارة زويلة وأمرهم بأن يسكنوا بها ولا يخالطوا المسلمين في حاراتهم» (٦١).

ومعنى هذا أن الغيطاني في استلهام للتأريخ مـازال مفتوناً

بابن إياس، الذى تميز كما سبق باهتمامه بالتأريخ لبسطاء الناس والسيرة الشعبية والأساطير.

وإذا نظرنا إلى واقع اليهود لوجدناه فى الحقيقة قريب الشبه بواقع الزويل فى الرواية، حيث أثبت اليهود على طول التاريخ البشرى، أنهم يميلون إلى العزلة والانطواء بعيداً عن البشرية من أجل تحقيق غايات خبيثة، تكفل لهم الحياة والصمود أمام الأكثريات وهم الأقلية القليلة. وبالنظر إلى تتبع الزويل للمنشقين والهاربين منهم يتضح أيضاً تتبع اليهود لليهودى الذى يترك دينه ومحاصرته بشتى الطرق حتى ينثنى عن هذا التحول أو تكون النهاية البشعة هى مصيره.

وفى نهاية هذا الفصل يحق لنا أن نتساءل: هل قدم التاريخ للرواية العربية شيئاً من الناحية الفنية؟ وهل استطاع جمال الغيطانى أن يحول هذا التاريخ إلى مادة قصصية وروائية، فيها من العوامل الفنية ما يكفل لها الخلود والبقاء؟ إن الإجابة على هذا السؤال لن تكون بهذه البساطة، فالرواية التاريخية على الرغم من قدمها ورسوخها فإنها ما تزال فى حاجة إلى جهود أكبر لكى تتضح فلسفتها ورؤيتها، وهى فى حاجة إلي مثابرة ومواصلة حتى تشق لها طريقاً وسط الأعمال الروائية الأخرى.

ولعل جمال الغيطانى واحد من أهم الروائيين المثابرين فى هذا المجال، إذ تعد معظم أعماله الروائية شاهداً على تمثله

للتاريخ، وهو يصدر فى استلهامه للتاريخ - كما سبق - عن فلسفة ورؤية واضحتين، فالتاريخ عنده ليس هو المادة الخام التى يصنع منها عمله الروائى، والتاريخ ليس هو سيرة الملوك والخلفاء فحسب، ولكنه سيرة البسطاء والمهمشين، وربما عكس هذا الأمر حقيقة انحيازه إلى الطائفة التى خرج من بينها، والتاريخ ليس هو الماضى البعيد الذى يجتره الناس وتلوكه الألسنة كلما جاءت مناسبة، ولكن التاريخ هو الحاضر كذلك، فالغيطانى يكتب الرواية التاريخية، وعينه على الواقع وقضاياه، وهو لا يكتب التاريخ من أجل التاريخ ذاته، ولكنه يعنى فى المقام الأول بالفن الذى أخلص له، فهو يوظف التاريخ من أجل خدمة الرواية، وليس العكس.

ثمة أمر هام وهو أن الغيطانى قد استفاد من اللغة التاريخية، فمن المعروف أن اللغة التاريخية - عند بعض المؤرخين، مثل ابن إياس والجبرتى والمقريزى وغيرهم - لم تكن لغة جافة كما هو حال لغة الكثير من المؤرخين، ولكنها كانت لغة أدبية خالصة، تتشكل وتتنوع حسب الحدث وحسب الموضوع، فهى لا تخلو من العاطفة التى تحرك كوامن الأديب لإنتاج تجربته الأدبية. وهذه اللغة التى استعارها الغيطانى من اللغة التاريخية، كان لها الفضل الكبير فى تكسير حدة السرد القصصى، وإعطاء القارئ فرصة لالتقاط أنفاسه ومتابعة القراءة

عن طريق تضمين بعض الفقرات التاريخية القصيرة، أو بعض العناوين الجانبية ذات الدلالة التاريخية، وسوف أتعرض لهذه النقطة فى الدراسة الفنية لروايات جمال الغيطانى داخل هذه الدراسة.

الهوامش

(١) د. قاسم عبده قاسم، د. أحمد الهوارى - الرواية التاريخية فى الأدب العربى الحديث ص ١٣٣

(٢) المراجع السابق ص ١٥٦

(٣) سعيد يقطين - الرواية والتراث السردى - من أجل وعى جديد بالتراث - ص ٥ - المركز الثقافى العربى الطبعة الأولى ١٩٩٢م

(٤) الأديب الإسلامى د. نجيب الكيلانى فى سطور - إصدارات المكتب الإقليمى لرابطة الأدب الإسلامى العالمية بالقاهرة ص ٩

(٥) د. شفيع السيد - اتجاهات الرواية المصرية ص ٢٤

(٦) فريال غبورى - الرواية والتاريخ ـ مجلة فصول ص ١٩٥ عدد ٢ مجلد ٢ سنة ١٩٨٢م

(٧) د. قاسم عبده قاسم - بين الأدب والتاريخ ص ١٤

(٨) د. على أدهم - مجلة الثقافة - ١٨ اكتوبر سنة ١٩٥١م ص ٦

(٩) د. نبيلة إبراهيم ـ فصول ص ١٦ مجلد ٢ عدد ٢ سنة ١٩٨٢

(١٠) د. سلمان الشطى - الرمز والرمزية فى أدب نجيب محفوظ ص ٢٩

(١١) محمد بدوي - الرواية الحديثة في مصر ص ٧٥

(١٢) الزينى بركات ص ٩

(١٣) المعجم الوسيط ج ١ مادة (سردق)

(١٤) الزينى بركات ص ٦٨

(١٥) السابق ص ١٠٤

(١٦) السابق ص ١٢٥

(١٧) السابق ص ١٢٩

(١٨) السابق ص ٢٠٧

(١٩)السابق ص ٢٤٠

(٢٠) السابق ص ٢٤٣

(٢١) السابق ص ٢٤٩

(٢٢) السابق ص ٢٥٠

(٢٣) مجلة ألف - جدلية التناص، لقاء مع جمال الغيطانى ص ٨٠

(٢٤) سعيد يقطين – الرواية والتراث السردى ص ٩٣
(٢٥) مجلة فصول عدد (٢) مجلد (٢) ندوة العدد ص ٢١٣
(٢٦) أحمد محمد عطية – أصوات جديدة فى الرواية العربية ص ٢١
(٢٧) د. مراد عبد الرحمن مبروك – العناصر التراثية فى الرواية العربية ص ٣٢
(٢٨) نقلا عن سعيد يقطين – الرواية والتراث السردى ص ١٠٠
(٢٩) السابق ص ١٠٢
(٣٠) محمد بدوى – الرواية الحديثة فى مصر ص ٧٥
(٣١) ابن إياس – بدائع الزهور ج ٤ ص ٧١
(٣٢)أحمد محمد عطية – أصوات جديدة فى الرواية العربية ص ٢٥
(٣٣) نفس المرجع ص ٢٣
(٣٤) سيزا قاسم – المفارقة فى القص العربى المعاصر ص ١٤٤ مجلة فصول مجلد ٢ عدد ٢سنة ١٩٨٢م
(٣٥) محمد بدوى – الرواية الحديثة فى مصر ص ٨٠
(٣٦) محمود أمين العالم – يوميات الأخبار ١٩٦٩/٣/١٧م
(٣٧) سامية أسعد – عندما يكتب الروائى التاريخ مجلة فصول عدد ٢ مجلد ٢ ص ٦٨
(٣٨) ابن إياس – بدائع الزهور ج ٤ ص ٥٠
(٣٩) السابق ج ٤ ص ١٩٨
(٤٠)السابق ج ٤ ص ٢٠٩
(٤١) سعيد يقطين – انفتاح النص الروائى ص ١٢٣ – المركز الثقافى العربى طبعة أولى سنة ١٩٨٩م
(٤٢) عبد السلام الككلى – الزمن الروائى ص ٣٩
(٤٣) ابن إياس – بدائع الزهور ج ٤ ص ٤٥
(٤٤) السابق ج ٤٨
(٤٥) ابن إياس ج ٤ ص ٥٥
(٤٦) سعيد يقطين – الرواية والتراث السردى ص ١٠٩

(٤٧) عبد السلام الككلى - الزمن الروائى ص ٣٥

(٤٨) د. مراد عبد الرحمن مبروك - العناصر التراثية ص ٣٢٣

(٤٩) لعله يقصد القراصنة.. والقرصنة هى السطو على سفن البحار. والقرصان هو لص البحر - المعجم الوسيط مادة (قرصن)

(٥٠) ابن إياس. بدائع الزهور ص ٦٨، ٦٩

(٥١) الزينى بركات ص ٢٤٥، ٢٤٦ واعتمدت فى نقل النصين على د. مراد عبد الرحمن مبروك ص ٣٢٧. ٣٣٢

(٥٢) سعيد يقطين - الرواية والتراث السردى ص ١٠٢

(٥٣) وليد منير - توظيف العنصر الأسطورى فى القصة المصرية المعاصرة فصول ع ٢ مجلد ٢ ص ٣٥

(٥٤) الزويل ص ٢٨٢ الأعمال الكاملة - الهيئة العامة للكتاب ط ١٩٩٣م

(٥٥) مأمون الصمادى - جمال الغيطانى والتراث ص ٦٧

(٥٦) الزويل ص ٢٧٤

(٥٧) الزويل ص ٣١٨

(٥٨) الزويل ص ٢٥٤

(٥٩) السابق ص ٢٥٥

(٦٠) مأمون الصمادى. ص ٧٤

(٦١) د. حلمى بدير ـ الرواية الجديدة فى مصر ص ٧٩

الفصل الثانى

التراث الصوفى فى روايات الغيطانى

- أهمية التراث الصوفى
- اشتقاق لفظ الصوفية
- اللغة والرمز عند الصوفية
- علاقة الأدب بالتصوف
- الغيطانى والتراث الصوفى

أولاً «رواية كتاب التجليات»

- التجربة الصوفية فى كتاب التجليات
- النزعة الصوفية فى شخصية الراوى
- قيمة استلهام التراث الصوفى فى التجليات
- رأى النقاد فى التجليات

ثانياً: رواية «رسالة فى الصبابة والوجد»

- محاكاة النصوص الصوفية فى الرواية
- اللغة الرمزية فى الرواية
- رمز المرأة فى الرواية

أهمية التراث الصوفى

يشكل التصوف الإسلامى جانباً مهماً من جوانب التراث الفكرى والأدبى لدى المسلمين، حيث أسهم أرباب التصوف - بشكل أو بآخر - فى ملء مساحة كبيرة فى التراث الإسلامى، تلك التى تهتم بأحوال القلوب والمجاهدات على نحو مختلف تماماً عن سائر الدراسات الدينية والفكرية «فالتصوف بوجه عام فلسفة حياة وطريقة معينة فى السلوك، يتخذها الإنسان لتحقيق كماله الأخلاقى وعرفانه بالحقيقة، وسعادته الروحية»(١).

جاء فى مقدمة ابن خلدون «علم التصوف، هذا العلم من علوم الشريعة الحادثة فى الملة، وأصله العكوف على العبادة والانقطاع إلى الله تعالى، والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها، والزهد فيما يقبل عليه الجمهور من لذة ومال وجاه، والانفراد عن الخلق فى الخلوة للعبادة»(٢). وليس هذا التعريف هو التعريف الوحيد للتصوف، بل إن هناك عشرات التعريفات التى تحاول تحديد ماهية التصوف، «والصوفى لا يحدد العلم كما يحدده الفلاسفة ولكنه يعبر فى الغالب عن حال غالبة عليه فى وقت من الأوقات»(٣).

وسوف أورد بعض التعريفات التى حاول بعض المتصوفة أن يعرفوا بها التصوف، يقول معروف الكرخى (ت٢٠٠هـ): «التصوف الأخذ بالحقائق واليأس مما فى أيدى الخلائق، فمن

لم يتحقق بالفقر لم يتحقق بالتصوف».

ويقول الدارانى «التصوف أن تجرى على الصوفى أعمال لا يعملها إلا الحق، وأن يكون دائماً مع الحق على حال لا يعلمها إلا هو»(٤).

قال القطب الشعرانى «التصوف عبارة عن علم انقدح فى قلوب الأولياء حين استنارت بالعمل بالكتاب والسنة، كما انقدح الشريعة حين عملوا بما عملوه من الأحكام»(٥).

إن أهمية التراث الصوفى الحقيقية تمكن فى تلك الشفافية التى يستخدمها أرباب التصوف، فهى لغة تعتمد على الإيحاء والرمز، كما تقوم الإشارة فيها مقام العبارة، كما تكمن قيمة أخرى للتراث الصوفى فى هذا الإنتاج الضخم والمتنوع والذى تركه لنا أقطاب التصوف من أمثال الشيخ الأكبر محيى الدين بن عربى والسهروردى والشعرانى والقشيرى والحلاج، بحيث لا يمكن أن يتجاوزه الدراس لتاريخ الفكر العربى والإسلامى.

كذلك فإن طريقة الحياة التى أخذ بها المتصوفة أنفسهم من حيث التقشف والزهد وخشونة الملبس ومجاهدة النفس والهوى، تدعو إلى الإعجاب بما حققوه فى هذا الباب وما أحرزوه فى هذا المجال.

اشتقاق لفظ «الصوفية»

إذا كانت تعريفات التصوف مختلفة فيما بينها، وذلك بسبب اللغة التى يستخدمها الصوفى فى التعبير عن أحواله ومواجيده، وكذلك بسب اختلاف كل متصوف عن آخر فى درجة الإيمان والذوق، فإن اشتقاق لفظ «الصوفية» موضع خلاف كذلك بين الباحثين فى تاريخ التصوف ونشأته، قديماً وحديثاً، إذ نظر بعض الدراسين إلى الناحية التاريخية، وبعضهم نظر إلى صحة الاشتقاق اللغوى أو عدمه من مصدر معين، غير أن أكثر الصوفية يشتقونها - غير عابئين بقواعد التصريف والاشتقاق - من (الصفاء)، ومعنى هذا أن يكون الصوفى هو (الصافى القلب) أو هو «المصطفى»[6].

ويرجح الإمام السراج الطوسى صاحب كتاب اللمع «أنهم منسوبون للصوف كما نسب أصحاب عيسى عليه السلام إلى الحوارى التى كانوا يلبسونها. وهى الملابس البيضاء فقيل لهم الحواريون»[7].

والأصوب أن يقال إن اشتقاق كلمة صوفى جاء من «الصوف»، فيقال تصوف الرجل إذ لبس الصوف، وكان لبس الصوف شعاراً للعباد والزهاد لأول نشأة الزهد، وكثير من الصوفية أنفسهم يذهبون إلى هذا الرأى الأخير، ومنهم السراج الطوسى فى كتابه «اللمع» ويؤيده ابن خلدون وآخرون»[8].

اللغة والرمز عند الصوفية

كثيراً ما يعجز الإنسان عن التعبير عن خلجات نفسه وأشواق روحه إذ لا يجد في اللغة مفردات كافية تدل دلالة واضحة عن أحواله ومواجده، وهذا هو حال الصوفية في التعبير عن عشقهم وهيامهم، ولذلك لجأوا إلى معجم لغوى خاص يعتمد على الرمز الذى يقوم على استبطان اللفظ وإيحائه، لا على مجرد ظاهره ودلالته المعروفة، وهذا المعجم الخاص بالصوفية هو اللغة الخاصة بأهل هذا العلم، والتى لا يهتدى إلى أسرارها إلا من تذوقها وارتاد طريقها الشاقة.

وقد تحدث القشيرى عن الدوافع التى دفعت الصوفية إلى اصطناع الرمزية في التعبير عن أنفسهم في قوله:

«اعلم أن من المعلوم أن كل طائفة من العلماء لهم ألفاظ يستعملونها، انفردوا بها عمن سواهم وتوطؤوا عليها لأغراض لهم فيها من تقريب الفهم على المخاطبين بها، أو تسهيل على أهل تلك الصنعة في الوقوف على معانيهم بإطلاقها. وهذه الطائفة (يقصد الصوفية) يستعملون ألفاظاً فيما بينهم قصدوا بها الكشف عن معاينهم لأنفسهم، والإجماع والستر على من باينهم في طريقتهم، لتكون معانى ألفاظهم مستبهمة على الأجانب، غيرة منهم على أسرارهم أن تشيع في غير أهلها، إذ ليست حقائقهم مجموعة بنوع تكلف، أو مجلوبة بضرب تصرف،

بل هى معان أودعها الله تعالى قلوب قوم، واستخلص لحقائقها أسرار قوم»[٩].

وقد اكتسب التراث العربى بفضل هذه اللغة الخاصة التى تعتمد على الرمز ثروة وثراء هائلين، إذ اكتسبت الألفاظ دلالات جديدة تختلف كل الاختلاف عما ألفه الاستعمال العادى للغة «فعبارات الصوفية لها فى الغالب معنيان: أحدهما يستفاد من ظاهر الألفاظ، والآخر يستفاد بالتحليل والتعمق، وهو المعنى الخفى.. وقد يطلق على الرمز عند الصوفية الإشارة فى مقابل العبارة، فالإشارة عندهم: ما يخفى عن المتكلم كشفه بالعبارات للطافة معناه، وهى كناية وتلويح وإيماء لا تصريح»[١٠].

وإذا كنا نطلق على المعرفة العادية لفظ العلم فإنه «يطلق على المعرفة الخاصة بالصوفية لفظ «المعرفة أو العرفان»[١١]. ولم يتصف الصوفية بهذه اللغة المتعددة الدلالة أو الرمزية من فراغ، بل إن ذلك جاء نتيجة مجاهدات واستعدادت خاصة أهلتهم لارتياد هذا الباب «فعند هؤلاء القوم – الصوفية – المعرفة صفة من عرف الحق سبحانه بأسمائه وصفاته، ثم صدق الله تعالى فى معاملاته، ثم تنقى عن أخلاقه الرديئة وآفاته. ثم طال بالباب وقوفه، ودام بالقلب اعتكافه، فحظى من الله تعالى بجميل إقباله، وصدق الله تعالى فى جميع أحواله. وانقطع عنه هواجس نفسه. ولم يصغ بقلبه إلى خاطر يدعوه إلى

غيره»(١٢).

والمعرفة الصوفية تجربة نفسية تختلف عن اللغة العادية التى وضعت أساساً لأشياء محسوسة، وفرق كبير بين التجربة النفسية وبين التجربة الحسية «ولا ينبغى النظر إلى اصطلاحات الصوفية أو رموزهم على أنها مجرد ألفاظ، بل هى تدل على المعانى التى وضعت لها فى حالة حركية، وتصور اتجاه الانفعالات والأفكار التى تعتلج بها نفس المتصوف تصويراً حياً، فهى بمثابة أدوات توقظ مشاعر سامعيها بمعنى الكلمة، بشرط أن يكونوا من أهل الذوق لها»(١٣).

ولذلك فقد اكتسبت اللغة الصوفية كل هذه الأهمية، حيث أصبح التعبير بها أقرب إلي طبيعة الأدب وذلك باعتمادها على خفايا اللفظ وأسراره «إن الإنتاج الصوفى - فى كثير من الأحوال - درر من المنظوم والمنثور، والصوفية أنفسهم قوم يصرحون أن مذهبهم لا يعنى بالعقل إلا فى مراحل البداية من أجل تصحيح الإيمان، أما طريقهم بعد ذلك فوثيق الصلة بالقلب والوجدان، فهم بذلك يقتربون من أهل الفن ينأون عن أهل العقل»(١٤). فاهتمام الصوفية باللغة أمر واضح، حيث تكاد تكون ألفاظهم وعباراتهم واشتقاقاتهم أقرب إلى التجارب الأدبية المشحونة بالانفعالات والمعاناة «وتجربتهم فى الفناء تدنو من تجربة الإلهام فى الفن، ومصطلحاتهم التى وضعوها لأنفسهم

تنم عن بصر نافذ فى الأسلوب العربى والاشتقاق، وهكذا يفرض الإنتاج الصوفى نفسه على الدراسات الأدبية»(١٥). والذى يطالع الإنتاج الصوفى الغزير يدرك أسرار وجماليات هذه اللغة الآسرة التى تعبر عن موقف وجدانى ومشاعر متدفقة، وليس أدل على ذلك من استعمالهم للرموز والإشارة، ونأيهم عن التصريح فى العبارة وبعدهم عن اللغة المألوفة والمعروفة «وأما الألفاظ الموهمة التى يعبرون عنها بالشطحات ويؤاخذهم بها أهل الشرع، فاعلم أن الإنصاف فى شأن القوم أنهم أهل غيبة عن الحس والواردات تملكهم حتى ينطقوا عنها بما لا يقصدونه، وصاحب الغيبة غير مخاطب، والمجبور معذور»(١٦).

فهذه الغيبة فى الحس التى تتملكهم تشبه إلى حد كبير هذا الإلهام الذى يقول به بعض النقاد والفلاسفة فى الأدب والفن، ومن ثم فتجربة المتصوفة تتشابه إلى حد كبير مع تجربة الإبداع الأدبى.

علاقة الأدب بالتصوف

إن الأسلوب الذى عالج به المتصوفة موضوعاتهم، لم يكن ذلك الأسلوب السهل البسيط الذى يعتمد على الدلالة السطحية للألفاظ، حيث إن الصوفية لم يريدوا لكلامهم أن يكون واضحاً للعوام بل ألبسوه ثوب الرمز بحيث يكون واقفاً على أرباب التصوف، وقد أدى هذا الأسلوب أحياناً إلى «صعوبات فى

التركيب، وهى صعوبات كانت تميز أساليب المتصوفة فى هذه العصور، لأن اللغة لم تكن قد اتسعت بعد لأداء أفكارهم ومعانيهم»(١٧).

وهذه النظرة للغة والأسلوب هى نفس نظرة الأدباء للغة، حيث ينبغى أن يعالج الأديب تجاربه الإبداعية بلغة خاصة تقوم على التلميح والرمز لا على التصريح والمباشرة، وبعد العمل الأدبى معيباً وخالياً من شروط الجودة إن لم يلتزم بهذه اللغة الفنية الخاصة. ذلك أن اللغة العادية قاصرة عن التعبير عن هذه المشاعر الفياضة التى تعتمل بها نفس الأديب وتجود بها قريحته، تماماً كقصورها عن التعبير عن هذه المواجد والفيوضات التى تعترى المتصوف وقد ينتج عن قصور اللغة الوضعية بدلالاتها الصريحة عن احتواء التجربة الصوفية والكشف عنها بله توصلها وجهان للغة المصطلح الصوفى، وجه سطحى ظاهر قريب يمكن التوصل إليه عن طريق الدلالة المركزية المعجمية، وآخر باطن لطيف تقصر عنه المعاجم لدلالته الهامشية الخاصة، يضاف إلى هذين الوجهين «السياق»(١٨) ويقصد بالسياق هنا اللفظة الصوفية الدالة فى سياق الجملة والكلام، فالصوفى يكتب بلغة خاصة جداً فقط من أجل التعبير عن معني أو فكرة معينة، فما أسهل ذلك، وإنما هو

أسلوب يجمع إلى جانب عمق الفكرة جمال العبارة وإيحاء الإشارة.

ومن هنا لجأ المتصوفة إلى الرمز عسى أن يساعدهم على التعبير عما يعتمل فى نفوسهم وما يسيطر عليهم من مشاعر تتأبى على اللغة المعتادة التى عانوا كثيراً من قصورها عن البوح بمشاعرهم الوجدانية، ولقد أحس ابن الفارض - أحد كبار شعراء التصوف الإسلامى العربى - بعجز اللغة وقصورها، فعبر عن هذا القصور بقوله فى تائيته الكبرى:

وأسكت عجزاً عن أمورٍ كثيرةٍ بنطقى لن تحصى ولو قلت قلت

فأسلفت من يدعى بألسن عارف وإن عبرت كل العبارات كلت

فهو يصرح بعجزه عن الإفصاح التام عما يعانيه ويكابده، وأن الذى قاله - من إطالته فيه - أقل القليل لما يحس به ويشعر»[19] ولذلك فهو يمسك عن الكلام ريثما تطاوعه اللغة وتنقاد إليه المعانى التى تعبر عن تلك الانفعالات الوجدانية الجامحة والمشاعر الصافية العذبة التى لا تستطيع اللغة العادية - بأى حال من الأحوال - أن تستخرجها من مكوناتها.

ولعله من الملاحظ أن المصطلحات والدلالات الصوفية أقرب ما تكون إلى الأدب، بما تتمتع به من خصوبة وحيوية وإشارات ورمز.

ونظرة سريعة إلى بعض مآثر المتصوفة يتبين هذا الجمال الفنى الرائع الذى يتكئ على التصوير والتلويح. فمن ذلك قول ابن القيم: «تعييرك أخاك بذنبه، أكبر إثماً من ذنبه، ففى تعييرك هذا، تبدو صولة الطاعة وتزكية النفس والمناداة عليها بالبراءة من الذنب. ولعل انكسار الذى عيرته بذنبه وإزراءه على نفسه وتخلصه مما أصابك من كبر وعجب وادعاء، ووقوفه بين يدى ربه ناكس الرأس، خاشع الطرف، منكسر القلب، أنفع له من صولة طاعتك ومنك بها على الله. ألا ما أقرب هذا العاصى من رحمة الله. وما أقرب ذلك المدل من مقت الله. فذنب تذل به لديه أحب من طاعة تدل بها عليه، ولئن تبيت نائماً وتصبح نادماً، خير من أن تبيت قائماً وتصبح معجباً، فإن المعجب لا يصعد له عمل. وإنك إن تضحك وأنت معترف خير من أن تبكى وأنت مدل. وأنين المذنبين أحب إلى الله من زجل المسبحين المدلين، ولعل الله سقاه بهذا الذنب دواءً استخرج به داء قاتلاً، هو فيك وما تشعر»(٢٠).

إن الذى ينظر إلى هذه القطعة الأدبية يقف على أهم شىء يميز أهل الحقيقة - على حسب تعبيرهم - وهو هذا الأسلوب الجمالى الآسر، وتلك اللغة التى كما لو كانت وقفاً عليهم؟، ولعل السر فى جمال هذه اللغة التى يعبر بها المتصوفة، يرجع إلى حالة الصفاء والنقاء التى تتلبسهم، وألى الصدق الذى يميز

تجربتهم، وهى نفس الأسباب التى تعطى للعمل الفنى والأدبى قيمته وأهميته.

ويتضح هذا أكثر فى أسلوب الشيخ الأكبر محيى الدين بن عربى والسهروردى والقشيرى والغزالى، فابن الفارض على سبيل المثال يعتبر «التلويح يغنى عن التصريح فى كشف السر وإظهار المعنى، وكذلك يعتبر الإشارة أفضل لأنها أبلغ من العبارة فى تعريف المبهم»(٢١).

واللغة عند ابن عربى حالة فريدة، حيث إن لديه قدرة فائقة على قص الحدث أو الكلام عن شخصية ما بطريقة منفردة أقرب ما تكون إلى الوجدان. إنه يكتب بمشاعره وعواطفه لا بعقله وفكره، والتجربة الإبداعية عند الشيخ عبد الكريم الجيلانى تختلف تماماً عن أى إيقاع آخر من الأساليب الأخرى، لأن لديه تجربة روحية عالية تمده بكل هذه الصور والرموز التى تستحيل أن تجئ من فراغ.

واللغة الصوفية لغة مكثفة جداً ومختزلة للغاية، فهى تعبر عن الفكر العميق بألفاظ قليلة، دون تطويل أو اسهاب، انظر على سبيل المثال قول ابن عطاء الله السكندرى:

«إلهى، كيف يستدل عليك، بما هو فى وجوده مفتقر إليك؟ أيكون لغيرك من الظهور ما ليس لك، حتى يكون هو المظهر لك، متى غبت حتي يكون هو المظهر لك، متى غبت حتى تحتاج إلى

دليل يدل عليك؟ ومتى بعدت حتي تكون الآثار هى التى توصل إليك»(٢٢).

إن ابن عطاء الله السكندرى يتناول قضية كثيراً ما تناولها الفلاسفة والعلماء، وكثيراً ما أثارت جدلاً بين الفرق، وهى قضية البرهنة على وجود الله، وبهذه الألفاظ قليلة العدد، وعميقة المعنى يتوصل ابن عطاء الله إلى رأى يخالف أغلب الآراء التى سعت من أجل الاستدلال على وجود الله بالأدلة المادية وغيرها، فالله هو الظاهر فى كل شئ وكل شئ إليه مفتقر، فكيف يستدل على وجوده بما هو محتاج إلى الله ومفتقر إلى إظهاره؟ وقد عبر ابن عطاء عن هذه الفكرة العميقة بألفاظ قليلة ومكثفة، ليس فيها إسهاب ولا إطناب، ولعل هذا جوهر التجربة الإبداعية، فالتجربة الإبداعية الناجحة يجب أن تخلو من الحشو والاستطراد، ويجب أن تكون مكتوبة بلغة خاصة، ومن هنا فإن الاتفاق بين اللغة الصوفية، واللغة الأدبية واضح بشدة.

لذلك فلا غرو أن التفت الأدب العربى المعاصر إلى ضرورة استلهام التراث الصوفي، واستعارة أدواته التعبيرية فى التجربة الأدبية، هذا إضافة إلى إمكانية إسقاط هذا التراث على الواقع المعيش، والتعبير عن قضايا العصر، وذلك عن طريق الرمز والإشارة، لا عن طريق الإفصاح والمباشرة.

الغيطانى والتراث الصوفى

فرض الإنتاج الصوفى نفسه على أعمال الغيطانى بشكل واضح، مثلما فرض ابن إياس وتاريخ مصر المملوكية نفسيهما على روايات الغيطانى.

والمتأمل فى أعمال الغيطانى الروائية يرى إلى أى حد احتفل الكاتب بالتراث الصوفى احتفالاً كبيراً، ليس فقط فى استلهام التجربة الصوفية ومعطياتها الفكرية، بل تعدى ذلك إلى محاكاة اللغة الفنية والرمزية التى استخدمها كبار المتصوفة.

ومن الملاحظ أن صلة الرواية بالتصوف عند الغيطانى «صلة تعبر عنها بعض رواياته تعبيراً يكاد يصل إلى درجة الاحتفالية، ذلك أنها روايات تفصح عن ضرب من الاستعانة المركزة، والواعية بعناصر التجربة الصوفية كافة»[٢٣].

وإذا كان النقاد والأدباء يعتبرون أن الشعر هو أرقى الأجناس الأدبية فى التعبير باللغة، فإن الغيطانى يرى عكس ذلك حيث إنه يعتبر «التراث اللغوى الصوفي ذروة التعبير باللغة وليس الشعر. يمر الصوفى بحالات وجدانية صعبة، لا تستوعبها الأطر اللغوية التقليدية، لهذا يحاول أن يتجاوز هذه الأطر، خاصة أنه عند مراحل معينة فى التجربة يتحول إلى ألفاظ. وإذ تضيق هذه الألفاظ عن التعبير، تتفجر اللغة، تتحول إلى إشارات إلى رموز إلى أفلاك سابحة»[٢٤] واضح من حديث الغيطانى إذن

استيعابه الكامل للتراث الصوفى بشكل كبير مما كان له أكبر الأثر على بعض رواياته الأدبية كما سنرى بالتفصيل عند دراسة رواية «كتاب التجليات» - الأسفار الثلاثة ورواية «رسالة فى الصبابة والوجد».

أولاً: رواية «كتاب التجليات»:

يعرف الذين يتابعون الغيطانى أنه شديد الولع بالتراث العربى حيث تضمنت جل أعماله الروائية والقصصية تجارب تراثية، وهو أيضاً - خاصة فى الفترة الأخيرة - مولع بالتراث الصوفى، ويبدو هذا جلياً فى أسفار التجليات الثلاثة. فمن الممكن بسهولة «أن نطلق على أسفار التجليات لفظ الرواية الصوفية، وهى الرواية التى تصور عالماً لا أقول إنه وهمى، بل عالم ملون بما هو فائق للطبيعة. إن موضوعها الأساسى هو (البحث) فالإنسان لا يعيش فيها إلا ليبحث فى الواقع عما هو مجاوز للواقع «تجل»، والكشف عما يكمن فيه»(٢٥).

وكتاب التجليات كما أسماه الغيطانى كتاب ضخم مقسم إلى أسفار ثلاثة، وهو عبارة عن سيرة ذاتية للمؤلف وأسرته، يتخلل هذه السيرة الحديث عن تاريخ مصر الحديث والحرب مع إسرائيل وكذلك تاريخ الأمة العربية والإسلامية بشكل سردى متقطع يعتمد على عنصر الانتقاء الذى يخدم به المؤلف فكرته الرئيسة.

يقـول الغـيطاني في بداية روايتـه «رجـعت فـهـان على أن يتلاشى كل مـا رأيت، فعكفت ودونت، لعلي آتي ممـا رأيت بقبس، أحياناً وضحت وأحياناً فصلت وأحياناً رمزت ولوحت، سترت ومـا أفصـحت، لكنني بعد أن امـتلكت بيـاني وكدت أنتـهى من الكتـابة، خطر لى خـاطر، أن أفـرغ يدى من هذا الأمـر الجلل خوفـاً من قلة التحقـيق وعدم التدقـيق، فعـزمت ومـزقت كل مـا دونت، شتته وذريته وصار كأنه لم يكن، صار نسياً منسياً، صار أثراً مندثراً بعد أن كان مسطوراً، وتساءلت، هل أتى على وعلى تجلياتي حين من الدهر لم نكن شياً»(٢٦).

وتبـدو مـعـاناة الأديب الكبـيرة – من خـلال النص السـابق – أثناء ممارسة العملية الإبداعية، إذ إن العملية الإبداعية ليست من السـهولة بمكان، فـبعـد أن أوشك الكاتب على الإفـصـاح عن تجربتـه مزق كل ماكتب خشـية عـدم قدرته على التـدقيق. هذه المعـاناة التى تخف درجـتـهـا بشئ من العزيمـة والتمكن، كتلك التى تشبـثت بأديبنا وهو يرى السـاعة التى يتقرر فـيـها الفـجر لتنقطـع كل هواجسه «انتبـهت، فإذا بنور سـاطـع يشـرق فـى ليل نفـسى، نور ليس مـثلـه مـثل حـتى ظننت أنى عـدت إلى مـركـز الديوان البـهى، ثم رأيت فى بؤرته ثلاثة، وعلى مـسـافـة خلفـهـم ثلاثة، وفى منتـصف المـسـافـة بينـهم واحد، أمـا الثـلاثة الأول فيـتوسطهم حـبيـبى وقـرة عيـنى ورفيق تجليـاتى وملاذ هـمومى

ومقيل عثراتى، إمامى الحسين سيد الشهداء، إلى يمينه أبى وإلى يساره عبد الناصر، أما الثلاثة الواقفون إلى الخلف فملامحهم متغيرة، تارة أرى إبراهيم ومازناً وخالداً، وتارة أرى أمى وإخواتى وعيالى...، أما الواحد الواقف فى المنتصف فعرفت فيه مولاى الشيخ الأكبر محيى الدين بن عربى» [٢٧].

هل كانت هذه الشخصيات التى استلهمها الغيطانى من التراث الصوفى وخاصة الشيخ الأكبر محيى الدين بن عربى بمثابة الدليل الذي يجتاز به الصعاب فى رحلة تشبه رحلة الإسراء والمعراج؟ أم أننا أمام تجربة قريبة من تجارب الصوفية فى الفناء التى يصبح فيها الإنسان بعيداً عن ذاتيته وبشريته؟ «إنه ليس بوسعنا أن نتلقاها – أى هذه التجربة – إلا على أحد احتمالين: فهى إما أن تكون نوبات ومواجد لدرويش واصل أو ملتاث العقل، ولا يمكن أن يكون هذا شأن الرواى ولا المؤلف، وكلاهما يوشك أن يتطابق مع الآخر، إذ إن طبيعة الشخصية لا تقدم لنا هذا النموذج، وإما أن تكون قناعاً تراثياً صوفياً يستخدمه الفنان ليؤدى من خلاله دوره ولحية استعارها للظهور بها على مسرح الأحداث» [٢٨].

لقد اختار الغيطانى الإمام الحسين ليكون دليلاً له فى هذة الرحلة، وهو شخصية لها بريقها فى التاريخ كما أن لها رصيدها من الحب فى قلوب جمهرة المسلمين، وقد شهد العصر

الذى عاش فيه الحسين صراعاً على السلطة وفتناً من أجل الدنيا وأغراضها الزائلة، بينما كان الحسين بعيداً عن كل هذا إذ كان معظم اهتمامه منصباً حول مجاهدة النفس والهوى ومحاربة الظلم والطغيان. وكذلك اختار من الشخصيات الصوفية واحداً من أبرز المتصوفين وهو محيى الدين بن عربى ليصحبه فى بعض تجلياته. والغيطانى لم يقم فى تجلياته هذه بغير رصد أمين لبعض مراحل حياته هو وأسرته. «انتقلت ببصرى إلى داخل المندرة ورأيت المرأة القصيرة، لم أعرف اسمها، تمسك أبى المولود لتوه»[٢٩]. ويقول الغيطانى أيضاً عن ميلاد ابنه: «أرى عينى تحدقان إلى ابنى المولود مستطيل الرأس، مغمض العينين، رأيت لحظة المواجهة بينى وبين ابنى، راعنى أنه يشبه أبى شبها شديداً حتى لكأنه نموذج مصغر لوجهه»[٣٠]. وهذه الأشياء الواقعية - ميلاد الأب والابن وسائر أحداث الرواية - بدت للروای على سبيل التجلى، فهو قد رآها قبل أن تقع، ولدى الروای - الذى هو فى الحقيقة مؤلف الرواية - القدرة الفائقة على مخاطبة كافة الكائنات والجمادات وذلك بفضل مجاهدته وكثرة محاولاته «قالت الغمامة والسماء تلوح منها: أنا أحتوى أباك، أنا من أبيك، وأبوك منى، تساءلت: كيف؟ فقالت والريح طيبة تدفعها إلى مستقر لا أعلمه: إنها فى ذلك الزمن كانت ماء ثم أصبحت بخاراً، ثم صارت غماماً وضباباً

وندى، ثم عادت سيرتها الأولى إلى حين، فى إحدى مرات التحول والتقلب والتغير كانت جزءاً من مياه ترعة تخترق قرية أبى، ترعة تمتلئ دائماً بمد الفيضان الذى كان يغرق تلك النواحى، قالت الغمامة: إنها لامست جسد أبى»[٣١].

فالرواية تمتلئ بمثل هذه الأخبار التى تؤرخ لفترات زمنية معينة والرواى يؤكد فيها بشكل كبير على قص السيرة الذاتية له ولأسرته ولتاريخ مصر، ويظهر ذلك جلياً فى دقته فى تحديد الأماكن والأزمنة والأشخاص وكذلك الأحداث المرتبطة بحياته الشخصية فى مراحل عمره المختلفة، والأحداث المرتبطة بأسرته مثل مغادرة الأب للصعيد وسكناه فى حارة تقع فى حى الجمالية ومعاناته الشديدة من أجل الحصول على عمل لكى يطعم منه أولاده.

التجربة الصوفية فى كتاب التجليات:

تلعب الشخصية التراثية الصوفية دوراً هاماً فى كتاب التجليات إذ تبرز شخصية الشيخ الأكبر محيى الدين بن عربى «وهو الصوفى الذى حاز مكانة رفيعة فى التصوف وعلومه وأنواقه بحيث لقب - بجدارة - بقلب الشيخ الأكبر وسلطان العارفين»[٣٢] وله العديد من الكتب فى التصوف لعل من أهمها كتابه «الفتوحات المكية» وفصوص الحكم. ولقد قام ابن عربى بدور المرشد والدليل فى هذه الرواية بعد شخصية الحسين

رضوان الله عليه «لما فرغت رئيسة الديوان نظرت إلى، فتعاظم عندى الوداد، ورأيت فيها هيئة أمى عندما تتأملنى صامتة، تنطق فى سكوتها بما يعجز اللسان عنه من حنو ورفقة وشفقة بى.تمد قلبى إلى شيخ العارفين، يلتفت إلى - قلبك عندى أمانة.
أسأل: لم؟
- حتى لا يتحول.
أولى بوجهى تجاه حبيبى، أنقط من حزنى وخوفى.
- أتنفينى عنك؟
يقول أنور الجبين:
- هذا شيخك فى مقاماتك.. اتبعه واخلص له، تكن من الكمل.
إذن أوصانى تاج فؤادى ونبراسى، فأسلمت أمرى، وسكن ميدى. لكن بقى عندى خوفى من شيخى، خوف التلميذ فى مواجهة أستاذه، وخشية المريد إذ يخلو إلى شيخه» (٣٣).
ومن الواضح فى هذه الفقرة أن رئيسة الديوان - وهى السيدة زينب - هى التى أمرت الراوى باصطحاب شيخ العارفين محيى الدين بن عربى ليكون له دليلاً ومرشداً لما يتمتع به هذا الشيخ من تجربة صادقة فى مجاهدة النفس وقمع الهوى والشيطان «ولعل المكانة الرفيعة التى - كان يتمتع بها الشيخ - هى التى دفعت الغيطانى إلى مساواة الرجل بكل من الحسين

وعبد الناصر بوصفهما دليلين مرشدين للراوى خلال تجلياته، ليكتسب من مصاحبته لثلاثة «الشيوخ» قدراً كبيراً من الثقة بجدوى ما ينجزه وقيمته موضوعياً وفنياً خلال هذه التجليات، إذ هو إنجاز يقوم بنيانه على أساس استلهام روح الإنجازات المتميزة لمرشديه، كل فى ميدانه الذى بذل فيه جهد طاقته وعطائه» (٣٤).

إن الشيخ محيى الدين بن عربى يتم توظيفه فى هذا العمل الضخم على أنه واحد من أبرز أرباب المجاهدات الذين اشتغلوا بتصحيح المسار لدى عامة المسلمين وخاصتهم، حيث لم يستجب لإغراءات السلطة والشهرة بل كبح جماح نفسه وارتاد الطريق الصعبة «وهو نمط من المجاهدة يقوم على مجموعة من الرياضات والتجارب الروحية، ومجموعة أخرى من المواقف الفكرية الروحية، التى كانت غالباً ما تقف خلف اتهام السلطة لابن عربى» (٣٥).

وإذا ما تجاوزنا شخصية الشيخ محيى الدين عربى كرمز كبير من رموز الصوفية، فإن النزعة الصوفية تبدو متأصلة فى الرواية بأكملها سواء فى لغتها أم فى أحداثها «فنحن إزاء تجربة هى أقرب إلى المعراج الصوفى، من حيث اللغة ومن حيث غاية السفرة ومن حيث أهم المفاهيم السائدة لدى الصوفية عامة ولدى محيى الدين ابن عربى خاصة» (٣٦) حيث

يعتمد الراوى على مبدأ المجاهدة والمشاهدة الصوفى من أجل الترقى فى الأحوال والمقامات المتعددة، «وكلما ازدادت مشاهدات الصوفى وترقيه فى الأحوال والمقامات المتعددة، ارتفعت عنه الحجب حجاباً وراء حجاب، فيصل إلى المعرفة التى لا ينالها غيره إلا بالموت. ومع ترقيه فى الأحوال والمقامات يزيد باطنه علماً بقدر ما ينقص من ظاهره وذلك فى رحلة الصعود والإسراء من عالم العناصر إلى العالم الأعلى» (٣٧).

فالرواى فى كتاب التجليات يشبه المتصوفة فى سفرهم ورحلتهم من أجل التخلص من الضعف والعجز اللذين يحجمان من انطلاق الروح نحو عالم المثل، وكذلك الراوى يعتبر التجلى بمعناه الصوفى بمثابة المنقذ الذى يأخذ بيديه إلى عوالم أخرى لا يصل إليها إلا من جاهد نفسه وقطع الرحلة بكل مصاعبها ومشاقها «لتأكيد مبدأ هذا التجلى ذى البعد الصوفى تقترن قصة تجلى الحسين بالإتيان بكرامات تؤطره، وتساعد السارد على الكشف والاكتشاف والغوص فى المجهول، ولذلك تمنحه تأشيرة الدخول إلى عالم عجائبى التضاريس والمناخات فى رقعة وطئتها الأقدام لم يرها ويقابل شخصاً يمشى على وجه الماء، ويخيل إليه أنه محمول، وعندما تمسه رئيسة الديوان يتحول»(٣٨).

إن الراوى فى هذه الرواية يهتم - منذ البداية - بإبراز جانب

مهم ألا وهو «الكرامة» بمفهومها الصوفى، حيث تبدو شخصيات الرواية على قدر كبير من السبحان فى هذا العالم الصوفى الرحب، فجد الرواى حياته حافلة بأنوا ع الكرامات حيث كانت لديه القدرة على مداواة العجزة والممسوسين وذلك بمجرد وضع يده على مكان الداء، «والكرامة هى ظهور أمر خارق للعادة من قبل شخص غير مقارن لدعوى النبوة، فما لا يكون مقروناً بالإيمان والعمل الصالح يكون استدراجاً، وما يكون مقروناً بدعوى النبوة يكون معجزة» (٣٩).

فالجد شخصية ذات ميول صوفية اشتهر بها بين الناس، فقد خرج الجد لمساعدة ذوى الحاجات إلا أنه لم يرجع إلى بيته وأولاده حتى دارت حوله الحكايات والأساطير، وظلت زوجته غير مصدقة بموته بل كانت على يقين من عودة زوجها فى يوم ما ولكن عندما يحين الأوان المناسب.

النزعة الصوفية فى شخصية الراوى:

سبق أن أشرت إلى أن شخصية الراوى فى رواية التجليات هى نفسها المؤلف - الغيطانى - وعلى الرغم من أن الغيطانى قد نفى أن يكون متصوفاً أو ممارساً للسلوك الصوفى، إلا أننا نلاحظ أنه ليس غريباً عن عالم التصوف بما يحويه من مجاهدة وكرامات وأحوال ومفاهيم.

وقد نجح الراوى من خلال توظيف اللغة الصوفية فى الارتباط

الحميم بالقارئ وذلك من خلال ظهوره المستمر فى صفحات الرواية من بدايتها وحتى نهايتها، فالراوى يحدث القارئ مباشرة من منطلق العارف الذى يحدث مريداً من مريديه «اعلم وفقك الله وبصرك بما بصرت به أنا الذى كنت ضالاً فهدانى ونائياً فقربنى وأدنانى وتائهاً فدلنى وغياً فعقلنى ومعذباً فخفف جروحاتى» (٤٠).

ومثل هذا الحوار الرقيق الساخن بين الكاتب وقرائه كثير فى كتاب التجليات، فهو «نوع من الجلسة الخاصة بين القائل ومستمعه تعطى لكتابه بهجتها وطابعها السحرى إنها توحى بهذا المستمع المثالى هذا المستمع الذى هو ممثل الإنسانية»(٤١).

ومن بين الدلائل التى تظهر التزام الراوى بالرؤية الصوفية صحبته للإمام الحسين فى تجلياته وكذلك حرصه الشديد على حسن صحبته لدليله ومرشده محيى الدين بن عربى بحيث ينصاع لأوامره انصياع المريد لشيخه والمحب لحبيبه، فهو يأتمر بأمر ابن عربى مهماً كان هذا الأمر، حتى إنه كان أحياناً يخجل من مصارحة شيخه بما يعتمل فى نفسه من تساؤلات يكتنفها الغموض وعدم الوضوح، لكيلا يخرج عن حدود الأدب واللياقة مع أستاذه ودليله فى هذه الرحلة، هذا على الرغم من شدة احتياجه لمعرفة كنه بعض الأشياء. وهذا الأدب الجم من

المريد مع شيخه خلق من أخلاق الصوفية فى أساليبهم التربوية، حيث يحتشم التلميذ من المثول بين يدى أستاذه وهو على حالة من المعصية أو الخذلان. «إذن فالراوى كالمتصوف وهو يعرج طامحاً بلوغ مرتبه التجلى، ولكن مع اختلاف بين طبيعة المجاهدات والرياضات فى سلم العروج، والتجليات التى تنكشف للعارج إذ يصل آخر درجات السلم، فتلك عند المتصوف تجارب روحانية خالصة فى حين هى عند الراوى هنا تجارب أدبية نفسية موضوعية فنية على أن كلا المعراجين أشبه بالرؤيا المنامية الروحية منهما بالمعراج الحسى» (٤٢).

والمتأمل لهذه الشخصيات التى صاحبت الراوى فى تجلياته يدرك أنها تمثل - فى مجملها - دعوة إلى القيم والمبادئ ولها وجهات نظر مشهورة ومعروفة فى الحياة وفى دعوة الإصلاح، مما جعل لها وظيفة رئيسة فى الرواية من خلال بثها لمجموعة من الثوابت والقيم الاجتماعية.

ومن أبرز الأشياء التى تؤكد على النزعة الصوفية لدى الراوى تلك الكرامات التى كانت مصاحبة له طوال تجلياته، فالراوى لديه القدرة على مخاطبة الجماد والحيوان والطير، ولديه القدرة على الرجوع والارتداد إلى أزمان سبقت ميلاده وتكوينه والتحدث إلى أهل هذه الأزمنة و مناقشتهم فى مسائل عديدة، و كذلك فإن الراوى بإمكانه الاختفاء و الاحتجاب عن العيون وقتما شاء،

والظهور فى الوقت الذي يريده «قالت النخلة المزهوة النضرة، لولا أبوك لما كنت ولما تمايل سعفى عند هبوب النسمات، لما كان طرحى، و إخصابى. كدت أطلب لحظة بزوغ الدمعتين، غير أن مفرج كروبى أمسك يدى مسكاً هيناً ليناً حازماً، قادنى فرأيت قبراً و حوله رمال صفراء ناعمة متوحدة اللون كأنها لا تفارق الأصيل أبداً، منها تنبت شجيرات شاحبة الخضرة، لم أعهدها و لم أعرف اسماً لها، أشار قائلاً: هذا مثوى أبى أمير المؤمنين»[٤٣].

فمن الواضح أن الراوى فى هذه الفقرة هو بصحبة الإمام الحسين حيث يشهد قبر على بن أبى طالب ويقيم حواراً مع النخلة التى تخبره بمعرفتها بأبيه و بفضل أبيه عليها والراوى أيضاً يتحدث مع كل ما يريد، فهو يتحدث مع الغمامة «غير أن الغمامة قالت: أنت تحدثنى عن أشياء أجهلها، ما أعرفه ميلاد ذلك الألم الذى سرى ثم قضى، بداية توغله من العصعص، قلت: هذا موضع لم نحط به خبراً قالت: أنت تنسي أو تتناسى»[٤٤].

وإضافة إلى هذه الكرامات التى كانت تتبدى للراوى وتعطيه القدرة عل التحرك بسهولة و يسر فى الأماكن و الأزمنة المختلفة فقد كانت لديه القدرة «على تحقيق المعراج إلى حيث مكان متوهم فيه «اللوح المحفوظ» الذى ليس بوسع كائن النظر فيه، وما الديوان ذاته إلا تفصيل من مجمله، ذلك أن الديوان اختص

بالعالم الأرضى أما اللوح المحفوظ فوسعه ما كان و ما سيكون و ما هو كائن»[٤٥].

و مما لا شك فيه أن تمتع الراوى فى هذه الرواية بمثل هذه الكرامات من شأنه أن يظهر حقيقة سيطرة النزعة الصوفية عليه، تلك كانت مصاحبة له فى تجلياته، و هى التى أمدته بتلك المادة الروحانية التى تشبه الإلهام مما جعل الراوى «لا يتحكم فى سرده بل يقوده التجلى ذاته و ذلك ما يجعله غير خاضع فى استرجاع ماضيه و ماضى أبيه إلى منطق التذكر و الانتقاء باعتبارهما أحد العناصر المتحكمة فى كل سيرة ذاتية بل يخضع إلى الأمر الصادر من القوة المتحكمة فيه و المسيرة له»[٤٦]. فالأحداث العديدة فى رواية التجليات من النوع الخارق للعادة مما يخلع على الرواية ثوب الصوفية و هى غير قابلة لتفسير «بل إنها لا تحتاج إلى أى تفسير لأنها تنتمى إلى عالم آخر يتحرر فيه الإنسان من قيوده و حدوديته الإنسانية»[٤٧] ولذلك فلا عجب أن يتاح لشخصية الراوى فى تلك الرواية هذه الخاصة الفريدة التى تمكنه من المعراج الصوفى و من مخاطبة الجمادات و من الرجوع إلى الزمان و المكان يريدهما.

قيمة استلهام التراث الصوفى
فى رواية التجليات:

سبقت الإشارة إلى أن التراث الصوفى تكمن أهميته و قيمته فى تلك الحصيلة اللغوية الرائعة التى تعتمد على استبطان المعنى و استخدامها فى معان إشارية رمزية تتناسب مع تجاربهم الروحية فى المجاهدات و الفناء، و قد انتبه الغيطانى إلى قيمة هذا التراث اللغوية التى تعد شيئاً فريداً و متميزاً في التراث العربى نتيجة معايشته الطويلة و صحبته الواعية لكتابات شيوخ المتصوفة، و لذلك فإن توظيف اللغة الصوفية فى كتاب التجليات لم يكن من باب الصدفة المحضة أو مجرد المحاكاة والتقليد، بل كانت اللغة فى التجليات بمثابة موقف هو «موقف الصوفية العظام من اللغة، وإننى لأعتبر التراث اللغوى الصوفى ذروة التعبير باللغة العربية و ليس الشعر، يمر الصوفى بحالات وجدانية صعبة، لا تستوعبها الأطر اللغوية التقليدية. لهذا يحاول أن يتجاوز هذه الأطر خاصة أنه عند مراحل معينة فى التجربة يتحول إلى ألفاظ. و إذ تضيق هذه الألفاظ عن التعبير، تتفجر اللغة، تتحول إلى إشارات إلى رموز إلى أفلاك سابحة»(٤٨).

ولعل كتاب «الفتوحات المكية» للشيخ محيى الدين بن عربى كان بمثابة المفجر الحقيقى لكوامن الغيطانى و كان باعثه الحقيقى على خوض هذه التجربة، و ذلك بما يتضمنه من لغة

صوفية عالية الأداء مليئة بالإشارات و الرموز المختلفة، و أما سائر الكتب الصوفية فكانت هى المكملة لهذا العمل الفذ الذى أمد الغيطانى بالعديد من التجارب و الخبرات الصوفية، و قد أصبح كتاب الفتوحات المكية بالنسبة للغيطانى فى تجلياته «بمثابة الشمس التى تنتظم حولها الكواكب، عايشت معه التراث الإسلامى الصوفى بدءاً من الجنيد و الحلاج و القشيرى والإمام الشعرانى و ابن سبعين و السهروردى و عبد الكريم الجيلانى، والتراث الصوفى الإسلامى فى إيران و مازلت أعايشه، هكذا كانت لغة التجليات بمثابة نتاج الحالة و أدى هذا إلى أن اللغة أصبحت بطلاً من أبطال الرواية»(٤٩).

إذن فالحالة اللغوية التى تقمصها الغيطانى ليست وليدة الصدفة، بل إنها قامت على خبرة كاملة ودراية تامة بما تتمتع به هذه اللغة من خصائص تعبيرية فريدة و أنماط إنشائية يحل التلميح فيها مكان التصريح و تعتمد على الرمز و الإشارة بدلاً من الدلالة الظاهرة للألفاظ.

وإذا ما انتقلنا من هذه الخاصية الهامة للتصوف - بما تلعبه اللغة من دور هام - فإننا نلتقى بقيمة أخرى هامة لا تقل عن سابقتها و هي الدلالة التى يمثلها رموز التصوف فى التاريخ العربى، حيث كان المتصوفة - غالباً - هم هؤلاء الأشخاص الذين يمثلون الجهاد الإسلامى تمثيلاً حقيقياً، بما كانوا

يمارسونه من قسوة مع أنفسهم فى أنماط معيشتهم و طرق عبادتهم، و بذلك أصبح الصوفى يرمز إلى تلك القيمة الهامة فى المجاهدة و المعرفة، و أصبح القارئ بمجرد استدعاء هذه الشخصية فى أى عمل فنى يسترجع تلك الذكريات التى مرت بهؤلاء الأشخاص العظام.

«وعندما يستوحى الغيطانى شخصية تراثية تكون مقابلاً لشخصيات معاصرة، أى أن الشخصية التراثية تكون تعبيراً عن شخصيات معاصرة»(٥٠) و هذه قيمة أخرى حيث تكون الشخصية التراثية الصوفية بديلاً عن شخصية معاصرة يدرك القارئ جيداً أوجه الاتفاق والاختلاف بينهما، و يلجأ الكاتب إلى هذا التكنيك ليكون أكثر حرية فى التعبير عن قضايا عصره ومراحل جهاده المختلفة «فعندما يستحضر صورة الحسين و قد مزق الأعداء جسده بسيوفهم يستدعى على الفور صورة الشهيد الذى مزقت جسده رصاصات العدو» (٥١) . يقول: «وعندئذ رأيت صاحبى الشهيد. وقفته التى أعرفها. رأيت دمه طرياً فى موضع جرحه. جاء إلى زمن الحسين ينزف، لمحنى هممت بالنداء، لكنه ولى عنى ثم لمحت جنداً كثيفاً فى جسد كل منهم جرح طرى، غير مضموم، غير ملتئم» (٥٢).

وبذلك يكون توظيف الرموز الصوفية فى التجليات ليس لمجرد تضمين عناصر تراثية تاريخية والتوقف عندها، بل إن

الأمر يتعدى ذلك إلى التوظيف الفنى الذى يمتد ليشمل العصر الذى نعيشه بما فيه من إحباطات متلاحقة، وكأنه بذلك يدين الواقع الذى نعيشه من خلال توظيفه لهؤلاء الأشخاص بما يمثلونه من قيمة فى التراث العربى و«يستخدم ـ العيطانى هذه الشخصية ـ الصوفية ـ تعبيراً عن إدانته للواقع، حيث يهلل الفقراء للحاكم ورجال السلطة، ولا يعلمون ما يدبر لهم، تماماً مثلماً فعل يزيد بن معاوية بالرعية، لذلك يستحضر شخصية يزيد قائلاً: «يتذكر جماعة من فقراء المدينة يتقدمهم رجل شرطة مستتر يهتفون ليزيد، ما يؤلمه أن يتحمس هؤلاء والضرر كله لاحق بهم وهم لا يعلمون خبايا الغد» (٥٣).

إن توظيف التراث الصوفى فى رواية التجليات لم يكن مجرد مادة فكرية اتكأ عليها الغيطانى فحسب، بل كان هذا التوظيف بفضل ما تتمتع به التجربة الصوفية من لغة فريدة وفذة فى مفرداتها و تراكيبها، و كذلك فإن رموز التراث الصوفى لهم رصيدهم فى نفوس القراء.. إضافة إلى استدعاء هذه الرموز بغرض إدانة الواقع استناداً إلى قيمة هذه الرموز فى التراث العربى. «وبهذا يصبح لاستحضار شخصية (الحسين) – على سبيل المثال – وظيفة دلالية أساسية هى وظيفة التقابل مع استحضار قصة تجلى (جمال عبد الناصر) و تضمينها إزاء نقيضه ممثلاً فى «خليفة السوء» بعده، كما يقول أبو السارد،

وكون الأساليب لم تتبدل و إن اختلفت الحقب، من حيث تفشى الخيانة و الاستهتار بالقيم»(٥٤) و هذا ما يجعل قصة تجلى الحسين مستدرجة لخدمة آلية التضمين و تشغيله، انطلاقاً من المعادلة الإيحائية العامة التى تغلف النص فى كليته، بافتراض وجود تماثل تشخيصى بين الشخصيتين معاً، برغم انقطاعهما فى الزمن التاريخى»(٥٥). فتوظيف التراث الصوفى فى كتاب التجليات واستدعاء أبرز رموزه، و اتخاذ الراوى شكل رحلة مجازية انتقل من خلالها من عالم الواقع المرئى إلى عالم الغيب الروحى، كان بغرض البحث عن حقيقة مطلقة تكون بمثابة المرشد أو الدليل لهذا العالم الذى نعيشه.

رأى النقاد في رواية التجليات:

بمجرد أن طرحت رواية التجليات فى الأسواق و قرأها النقاد و الدارسون أثارت لديهم الإحساس بقيمتها الكبيرة، و قد تلقاها النقاد بالاستحسان و الإطراء و اعتبروها خطوة هامة على طريق الرواية العربية الحديثة فهى «خطوة كبيرة فى الرواية العربية على طريق تحقيق ملامحها الخاصة و خصوصيتها القومية فى آن، فهى من الأصالة فى موقع الرقص الهندى من أديان الهند، و فى موقع التمسك الياباني بعلم الجمال القومى»(٥٦). و لم تسلم أيضاً من بعض المآخذ.

كتب الأستاذ أحمد بهجت فى بعض مقالاته يقول عن كتاب

التجليات: «أى كتاب هائل هو كتاب التجليات، و هو كتاب يحكي لنا من أسرار الحياة قدراً عظيماً، إنه عمل أدبى خطير يستخدم فيه الكاتب أسلوباً له مذاق خمر جاءت قبل أن تخلق أشجار الكرم» (٥٧).

ولعل الشكل الغريب – أو البناء المعمارى للرواية ـ هو الذى لفت أنظار الأدباء و النقاد لهذا العمل، إذ إنه من المعروف أن الرواية العربية كان لها بناؤها التقليدى المعروف فى أساليب السرد و الحكى و حتى التناول، بينما اخترقت رواية «التجليات» حاجز الرواية العربية التقليدية و خلقت لنفسها شكلاً روائياً متميزاً «يسعى فيه الغيطانى إلى تحقيق شكل فنى تجريدى يقوم على أساس تحطيم بنية الشكل التقليدى فى الكتابة والرواية»(٥٨) ويملؤه طموح بأن يؤصل لشكل روائى عربى يقوم على الاستفادة من عناصر الحكى و السرد العربية الأصيلة التى تمتلئ بها كتب التراث العربى القديم و لم يستفد منها كتاب الرواية و القصة إلى الآن – إلا فيما ندر – فكأن رواية الغيطانى كانت تطمح إلى إعادة تأصيل الرواية العربية بربطها بالطرف الآخر من المحيط الأدبى الموروث.

و لعل هذا الطموح الذى كان من وراء هذا العمل الكبير قد أوقع الغيطانى فى بعض المثالب التى جعلت نصه الروائى فى بعض فقرات روايته يميل إلى الثبات و الجمود و التقوقع فى

منطقة و مساحة تراثية قديمة دون أن تبرز منها عوامل الجدة والحداثة «لأننا إذا تأملنا النص، أدركنا امتلاءه بالعناصر الثابتة الجامدة التى تكشف عما شاعت من علم و معرفة و قدرة على محاكاة لغة الأقدمين، و تمثل لعالمهم، لكنها لا تتقدم خطوة محسوسة فى بناء العمل الروائى، و خلق حركته الديناميكية»(٥٩).

و قد يكون السبب فى ذلك راجعاً إلى أن هذا الشكل الجديد ينشد نهجاً لم ينهجه أحد من قبل إلا القليل جداً من الأدباء - ولذلك فهو مازال فى مرحلة البدايات التى ربما تشهد تطوراً ملموساً فى الأعمال اللاحقة.

و إذا كان الغيطانى قد وقع فى الثبات و الجمود بسبب هذا الشكل الروائى الجديد الذى يريد له أن يسود - كأحد أشكال التراث القصصى - فقد وقع فى مأزق آخر أشد خطورة حيث كان الغيطانى حريصاً على خلق ثنائية و ازدواجية بين الماضى و الحاضر، مما أعطى الرواية شيئاً من التكرار «و يبدو أن الكاتب من شدة حرصه على إبراز المعايير المتناقضة فى الواقع الحاضر لجأ إلى تكرار المواقف و الأحداث والشخصيات فى أكثر من موضع فى الرواية، مما أصاب بناء الرواية بالترهل و الحشو للحد الذى جعلنا ندرك أن الكاتب عندما يستخدم شخصية تراثية فندرك على الفور أنه سيأتى

بشخصية معاصرة»[٦٠].

وربمـا – و ذلك بسـبب طول الرواية – يلجـأ الكاتب إلى المباشرة و التقريرية التى تنأى بالعمل الفنى عن مواطن الجمال و الإبداع.

و قـد لاحظ د. صـلاح فـضل الجـرأة الشـديدة فى رواية التجليات على محاكاة النصوص الدينية و خاصة القرآن الكريم، و اعتماد الغيطانى على «التخفى وراء القناع الصوفى بدءاً من المطلع المتلبس بخواص فواتح السور فى قوله: (ل. و. ر. تلك آيات قلبى العليل الحزين) ، و الذى لا نلبث بعد مضينا فى القراءة أن نكتشف أنه ينثر اسم حبيبته «لور»[٦١].

وربما كان فى هذه المحاكاة للنصوص المقدسة شئ من الحرج، إذ سيقت بعض هذه النصوص فى مجال لا يليق بها من مثل العلاقة الحسية أو الجنسية بحبيته «لور». «و لا يجدى فى تبرير هذا الفجور فى محراب الصوفية ما يحاول أن يخدع به القارئ» [٦٢] من صحبته للشيخ ابن عربى أو رموز أخرى من رموز التصوف فى هذه المواقف التى يميل فيها الكاتب إلى الأدب المكشوف، وكأنه بذلك يعطى لكلامه شيئاً من التبرير والقبول بسبب التأييد الذى يحصل عليه من الشيوخ الذين يصحبهم «التفت مباغتاً إلى شيخى الأكبر: ضع يدك على شعرها أراهابعينى وتراني بعينها، فأدرك صورتها فى نظرى

وأدرك صورتى فى نظرها. فعرفتُ حينئذٍ أن القمر قدرناه منازل حتى عاد كالعرجون القديم، ما هى إلا صورتى لو خلقت أنثى، فما عشقت إلا صورتى وما أبحرت إلا فى ذاتى وما توحدت إلا بصفاتى» (٦٣).

وقد وقع الغيطانى فى اضطراب شديد ومأزق خطير، حيث لم ينتبه إلى طبيعة التجربة الروحية الشفافة التى يكتب فى محرابها، وأغراه احتفاله الشديد باللذة الحسية، وولعه بإبراز المتضادات والأشياء المتنافرة جنباً إلى جنب، أن يستغرق فى وصف تفاصيل اللذة الحسية، وما يعتريها من تهتك، على الرغم من أنه فى محراب الصوفية.

وإذا كان الغيطانى يتحدث عن وحدة الوجود فى الفقرة السابقة فإن وحدة الوجود التى يحاول الغيطانى أن يخفى وراءها تنافر بنيته الروائية، لا تجاوز كونها فكرة فلسفية مجردة، لا تضفى مشروعية فنية على هذا الاضطراب بين شفرتين متعاضتين، وعالمين متباينين، يفصلهما ما يفصل السماء عن الأرض، والمادة عن الروح، لدى من يؤمن بهذه الثنائية ويكرسها، ولا يحليها إلى مجرد وسيلة للخلط المقصود بين المستويين والسخرية المتعمدة من أحدهما، إذا إن مؤلفنا - أى الغيطانى - شديد الاحتفال باللذة الحسية، عظيم الاهتمام بذبذباتها الدقيقة وأطوارها الشائعة. وهذا من حقه، ولكنه فى

نفس الوقت ـ فيما يبدو ـ حريص على التبجيل الجاد لهذه الأقنعة التراثية، شديد الاشتباك بها والمعايشة لها، دون أن ينتبه إلى التعارض الجدى بينهما، مما يند عن التوفيق، ويستعصى على المصالحة» (٦٤).

ولعل مصدر هذه المفارقة الغريبة وعدم الانسجام فى جمع شتات تلك الصور، هو أن جمال الغيطانى قد جمع هذه الصورة الصافية العذبة الشفافة جنبا إلى جنب مع تلك الصورة الحسية فى مشهد واحد، مما يخلق شرخاً فى بناء الصورة وتكوينها، فكثيراً ما رأينا كتابا يحتفلون بالجنس وباللذة الحسية أيما احتفال، بل إن بعضهم يكاد يكون متخصصاً فى هذا الباب، قصداً للإثارة واجتذاب جمهور الشباب والمراهقين، ولكن أعمالهم خلت من هذه المفارقة، لأنها لم تدع أنها كتب فى التربية والأخلاق مثلاً، ولكنها أسفرت عن توجهها فى الكتابة بشكل واضح ومباشر.

ولكن الغيطانى جمع بين الشكلين المتنافرين فى هذه الرواية، مما أثار استغراباً ودهشة لدى النقاد.

وعلى أية حال فإن هذه الملاحظات بسيطة، ولا تغض من قيمة هذه الرواية الضخمة، التى تعد بحق تجديداً فى الرواية العربية على مستوى الشكل والمضمون. وهذا التجديد ليس نبتاً شيطانياً، ولكنه تجديد مبنى على الموروث الصوفى والتاريخى،

وهو إضافة تحسب للغيطانى فى إطار بحثه الدائم والدءوب عن شكل جديد للرواية العربية المعاصرة، يستوعب حضارتنا وواقعنا، ويتجذر فى التراث العربى الذى هو أصل وجودنا.

كما يجب الاعتراف بأن العمل الجيد والهام هو الذى يثير حفيظة الناقد والقارئ، ولا يكاد يخلو عمل أدبى جاد من ملاحظات وأخذ ورد حوله، وهذه هى طبيعة الأدب، حيث تكشف كل قراءة عن وجه جديد من وجوه الإبداع فى العمل الأدبى.

ثانياً: رواية «رسالة فى الصبابة والوجد»

إذا ما انتقلنا إلى رواية «رسالة فى الصبابة والوجد» وجدنا أنفسنا أمام تجربة تتم فى محراب التصوف وتعتمد كلياً على تجربة المتصوفة فى الفناء والتوحد حيث يصل الصوفى إلى درجة يفقد فيها السيطرة على «الإحساس بعالم الملك والملكوت، وهو بالاستغراق فى عظمة البارى ومشاهدة الحق»(٦٥).

ويتجلى هذا بوضوح فى دور الراوى الذى تقوم أحداث الرواية عليه ـ كما سنرى ـ حيث يبدو فاقداً للسيطرة على التجربة التى مر بها ولا يدرك أهى تجربة حقيقية أم لا ؟! «حتى قوى على الشك بأن ما جرى جرى» (٦٦).

والرواية عبارة عن رسالة من صديق إلى صديقه يروى له فيها قصة رحلة قام بها إلى الاتحاد السوفيتى بدعوة تلقاها

لحضور مؤتمر يبحث عن أفضل السبل للحفاظ على المبانى العتيقة، وأثناء هذا المؤتمر التقى بفتاة روسية رائعة الجمال، هذه الفتاة شغلت عليه كل جوارحه، حيث افتتن بها وما تتمتع به من لباقة غير عادية وأنوثة طاغية، ولذلك يحاول الوصول إلى قلبها والظفر به من بين سائر المنافسين الذين هم باقى أعضاء المؤتمر!

وقد قسم الرواى رسالته إلى فصول ضمنها قصة ولعه وهيامه بهذه الفتاة وإقبالها عليه وإعراضها عنه من وقت لآخر. ففى البداية نجد الراوى يعنون لبدء ظهور الفتاة بالعنوان التالى «ديباجة الظهور» ويتحدث فيه عن بداية رؤيتها ومحاولته النفاذ إلى قلبها «رأيتها، بمفردها، يداها فى جيبى معطفها، تماماً كما كانت تدسهما أثناء رواحها ومجيئها بين شجرتى التوليب، لم أتقدم إنما دفعت من داخلى، لم أتجرأ، إنما بدأ فعلى قبل قرارى، وحركتى قبل عزمى، ابتسمت مشيراً إلى آلة التصوير. تسمحين لى بصورة؟ لاح نبأ ايتسامة من شفتيها المزهرتين، مدت رأسها هذه إلى الأمام، قالت برقة: ليس الآن من فضلك»(٦٧).

وما بين وجد الراوى وفقده، وصد الفتاة وردها يعيش الراوى فى مرارة تجربة الحب هذه التى لا تقف عند حد معين. وفى أثناء سرده لهذه التجربة يحكى عن مشاهداته فى بلاد روسيا

الإسلامية مثل بخارى وطشقند وسمرقند وأوزبكستان ويسترجع الصلات الوثيقة التى تربطه بهذه البلاد وتراثها الفكرى والحضارى «اكتمل تأهبنا للإقلاع صوب بخارى، إلى الزمن المطوى، لطالما قرأت عن مدارسها، عن قيامها وأفولها ثم انبعاثها، طالعت صور قبابها وأسواقها وعقود مبانيها وتصميم قلعتها» (٦٨).

على أن الراوى لم ينس أن يبث صديقه شكواه من أمور اجتماعية تعانى منها بلاده فى مصر - وهو فى غمار هذه التجربة - وأكثر ما كان يذكر هذه المساوئ فى الأوقات التى تصده عنها الفتاة التى شغلته «تقلبت فيها الأمور وشهدته يخوض حرباً ضد لصوص المقاولة، ومن يفسدون الذوق السليم، لا محرك لهم إلا جشع الربح، غير عائبين بأحوال العباد» (٦٩).

وتتراوح فصول الرسالة بين الطول والقصر، ففى الفصل الثانى «مساق المسلسل» خمس صفحات يصف فيها الرواى لصديقه فاليريا تلك الفتاة التى أخذت بلبله، وصفاً حسياً «لا ترتدى المعطف الرمادى الذى يخفى معالم وجودها الحسى، ترتدى قميصاً من الصوف، تتعاقب ألوانه كموج البحر فى مثلثات متداخله، أحمر صريح، وأبيض ناصع وأسود قاتم، القميص فضفاض ينسدل على كتفيها، أما بنطلونها الأخضر

القطيفى المضلع فيخفف من انفلات جسدها الأنثوى، بلغنى حضورها الحسى القوى على البعد، وإن لم أقف على شواهده ولم أمس تخومه» (٧٠).

ويمضى الرواى فى حديثه ويحكى لصديقه عن بعض الأحداث الجسام التى تعرض لها فى مصر مثل سجنه وشعوره بالهوان الذى لاقاه من خلال ما حدث له فى السجن، وكذلك يحكى عن بعض الحكايات التى يسميها «حكايات دالة»، والتى فجر فيها كل هذا الشجن، واسترجاع العذاب هو ما يشعر به من ضيق بسبب إعراض الفتاة عنه فى بادئ الأمر.

وعندما تظهر الفتاة فى الأفق وتلوح منها ابتسامة رضا للراوى تنقشع عنه هذه الآلام والسقام التى ظل يعانى منها ردحاً طويلاً من الزمن، «واجهتنى شغلت فراغاً أمامى بضيائها، شددت رحال بصرى صوب ملامحها، وعمق حضورها، محاولاً التمكن من نضارتها، وغرابة عينيها الرحبتين، الطاقتين، النوارنيتين، حيث يتطهر فيهما الضوء، ويشف ويرق ويرتد إلى عناصره الأولى» (٧١). ومن الملاحظ أن اللغة التى يعبر بها الراوى عن صفات «فاليريا» سواء الحسية أو الروحية، هى لغة شعرية مليئة بالوصف والوجدان والتصوير بحيث يضفى عليها صفات والطهرالنقاء، بينما ترتد اللغة إلى طبيعتها التعبيرية عندما يتحدث عن بعض المواقف العادية.

وقد لاحظ أحد الحاضرين اهتمام الرواى بهذه الفتاة فأخبره بكل شيء عنها، حيث إنها فى الرابعة والعشرين من عمرها وهى متزوجة حديثاً وهى تحب زوجها. وهنا يصاب الراوى بصدمة حيث لا يليق به أن يتعلق بامرأة لها مثل هذه الظروف «أعى أننى من جهة وهى عن أخرى، أننى قادم من زمن غير زمنها»(٧٢). كانت فاليريا هى ذلك الرمز الذى انطبع فى ذهن الراوى عن هذه البلاد الآسيوية الإسلامية حيث كانت تذكره بالشوارع العتيقة والمآذن المختلفة الأشكال والألوان «أما الساحة التى يخيم عليها هجير قديم وفراغ خفى فتوشك أن تردد أصداء الأقدمين الذين عبروا وتوقفوا هنيهات أو حقباً، الذين قدموا آمنين أو الذين هرعوا، أو الذين جاءوا عنوة غازين ومنهم سيد المجتاحين جنكيز خان» (٧٣).

وعلى الرغم من معرفة الرواى التامة بظروف هذه المرأة فقد صارحها بحقيقة حبه الجارف لها، حيث كانت هى فقط التى تسيطر على اهتماماته، وقد أبدت له هى الآخرى ارتياحاً وهيأت له الفرصة للانفراد بها بعيداً عن أعين الناس وتم اللقاء وعرف الراوى من الفتاة أن اسم «فاليريا» هو نفسه الاسم العربى «ليلى» وانبسط أساريره لمعرفتها لأشياء كثيرة عن تراث العرب وحفظها لبيت من أبيات المتنبى الشاعر العربى الشهير.

وعند انفراد الراوى بفاليريا قبلها وضمها لكى يطفىء نار

الحب التى تتأجج بداخله «لمحت البشارة آتية من ضيا عينيها، لم أنثن، لم أضيع لحظة، إنما على الفور بدأت الدعوة، جثوت. شيعت لثمى وتقبيلى إلى كافة ما طلته من عالمها الحسى، بدأت بيديها، وطفت ثم عدت، أنفاسى زفير بلا شهيف، حتى إذا لمست جدائلها وتنسمت عبيرها انقلبت شهيقاً ولا زفير» (٧٤).

وعلى الرغم من انفراد الراوى بفاليريا وانسجامها التام معه وموافقتها على كل ما يحدث وإتاحتها الفرصة له لكى ينال وطره إلا أن الراوى عجز عن استكمال هذه العلاقة الحسية وأخفق فى الوصول إلى منتهاها «لا ينقص الأمر إلا دفعة يسيرة متوقفة على. ولم أقدم، لم أفعل، مع أنى الطالب وهى المطلوب، ستقول، وفيم الإحجام؟ فيم التقاعس» (٧٥).

ولكن الرواى يفسر إخفاقه وعجزه عن سر عدم استكماله للقاء برغبته هو ذاته فى ذلك لأنه ما كان يسعى إلا «إلى اتحاد عابر» فى ظرفه هذا ولم يكن يقصد المحط الأخير فقد كان حريصاً «ألا يتملكها الظن أن هذا ما سعيت إليه لا غير، ولكن ما أردت توصيله وعورة هيامى، وشموليته، وشدة توقى» (٧٦).

ومر الوقت الذى كان محدداً لإقامة المؤتمر ومضى الراوى - كما مضى باقى الأعضاء - فى طريق عودته، وقد وعدته المرأة بضرورة اللقاء ثانية والاتصال الدائم بينهما، وظل الراوى فى كل صباح وليل وهو يصحو وينام على صورتها التى لم تفارق

مخيلته لحظة واحدة، وظل الراوى يشيع رسلاته لمحبوبته كل يوم و«لم تصلنى مجاوبة، لم ترتد رسائل إلى» (٧٧).

وفى نهاية الرسالة يضع الراوى القارئ أمام الحيرة الشديدة إذ يتساءل عن حقيقة ما حدث وهل ما حدث كان حقيقة أو هماً؟ «وإذا يكتمل وعيى بأننى ماكنت أسعى للاندماج إلا بالصورة، أفز من مقعدى راغباً فى اختراق اللاممكن، وإذ أنوء أرتد خائباً مستعيداً نظراتها. حنوها. مستفسراً. متسائلاً، هل ما جرى كان حقيقة أو وهماً، وهذا ما أمرّ به الآن» (٧٨).

ولكنه يذكر جملة توضح أن هذه التجربة لم تكن حقيقية كما يتوهم القارئ حيث ذكر كلاماً على لسان الشيخ الجليل محيى الدين بن عربى إذ يقول «وقد بلغت بى قوة الخيال أن كان حبى يجسد لى محبوبى من خارج عينى، فلا أقدر أنظر إليه. ويخاطبنى وأصغى إليه وأفهم عنه، ولقد تركنى أياماً لا أسيغ طعاماً، كلما قدمت لى المائدة يقف على حرفها وينظر إلىّ، ويقول لى بلسان أسمعه بأذنى: تأكل وأنت تشاهدنى؟ فأمتنع عن الطعام ولا أجد جوعاً، وأمتلئ منه حتى سمنت وعبلت من نظرى إليه، فقام لى مقام الغذاء، وكان أصحابى وأهل بيتى يتعجبون من سمنى مع عدم الغذاء لأنى كنت أبقى الأيام الكثيرة أذوق نواقاً ولا أجد جوعاً ولا عطشاً» (٧٩).

محاكاة النصوص الصوفية فى «رسالة فى الصبابة والوجد»:

إن القارئ لرواية الغيطانى «رسالة فى الصبابة والوجد» يدرك تأثر الغيطانى الشديد بكتابات المتصوفة حيث «تتسم اللغة عنده بكثير من المترادفات، والمتقابلات والتنويعات الصوفية القرآنية، ومنها تتشكل البنيات الصغرى للغة الصوفية»(٨٠).

فمن الملاحظ أن الغيطانى يبدأ كل فصل من روايته بافتتاحية تكاد تكون واحدة مثل «اعلم يا أخى الحميم، أيدك البارئ الكريم بمدد من عنده» (٨١) ومثل «يا أخى أجج الله توقاً من يحبك إليك وقربك ممن تهوى وقوى يقينك، وأعانك على سعيك، اعلم أن رحيقاً عذباً سلسبيلاً بدأ يسرى عندى» (٨٢) ومثل «اعلم يا أعز صاحب - رقق الله خواطره» (٨٣). وكذلك قوله «أدام الله يا أخى جميل لطفك، وأتم الله خطو سعيك كما تشاء وتبغى، أقصى عنك الوحشة، وأدام لك قربى من تهوى، اعلم يا أخى..» (٨٤) وقوله: «اعلم يا أخى الحبيب، الصاحب، القريب»(٨٥).

وقد سبق القول بأن الغيطانى متأثر بالشيخ الأكبر محيى الدين بن عربى فى ويكتاباته، فابن عربى فى معظم ما كتبه يبدأ كلامه بقوله «اعلم»، أو «كن» وهو ما حاكاه الغيطانى وقلده فى

بدايات فصوله فى رواية «رسالة فى الصبابة والوجد»، وهى بدايات تبعث على الراحة إذ تشعر المتلقى بالقرب من نفس المتكلم، و « من هنا تتشابه طرق بدايات قص الحكايات والأخبار فى الكتابة الصوفية، وفى كتابات الغيطانى - وخاصة فى رواية رسالة فى الصبابة والوجد - مما يجعل لغة الرواية عند الغيطانى قريبة الشبه باللغة الصوفية فى كتابات الصوفيين، وطرق صياغة هذه الحكايات الصوفية تؤثر بدورها على ملامح اللغة الصوفية فى الرواية» (٨٦).

وإذا ما انتقلنا من بدايات الفصول وفواتيحها عند الغيطانى، والتى يحاكى فيها واحداً من أبرز علماء الصوفية - وهو الشيخ محيى الدين بن عربى - إلى لغة الرواية ذاتها داخل الرواية نجد أن الغيطانى اعتمد على المعجم الصوفى بشكل كبير، حيث نراه يوظف الألفاظ والمفردات الصوفية للتعبير عن تجربته فى الحب والفناء، ومن ذلك قوله وهو يتحدث عن حبيبته «كنت أدور حولها، أنا الجزىء وهى النواة، وما من اتحاد ، كأنى من طال بحثه عن نبع الحياة، حتى إذا بلغه، لم يدر أنه بغيته فتجاوزه دون أن يحسو منه، وبعد الفوت أدرك خسراته المبين» (٨٧).

والاتحاد مصطلح صوفى معناه «شهود الوجود الحق، الواحد المطلق الذى (الكل) موجود بالحق فيتحد به الكل، من

حيث كون كل شيء موجوداً به، معدوماً بنفسه، لا من حيث أن له وجوداً خاصاً اتحد به فإنه محال» (٨٨).

وعندما يصف الراوى حبيبته يقول: «لم تكن تبسعى إنما تفيض»، والفيض مصطلح صوفى إشرافى يرى أن الله الكامل، تفيض ذاته بما هو دونه، كما تفيض الشمس بالأشعة مثلاً أو يفيض العطر بالرائحة. والفيض عند الصوفية يمثل نظرية فى وجود العالم واستمراره، وغير ذلك، ولولا أن الله يفيض ما كان هذا العالم ولا كنا» .(٨٩)

ولعل المؤلف قد أراد باستخدامه هذه الألفاظ والمفردات الصوفية أن يؤكد أن للرواية أبعاداً أخرى غير تلك التى قد يفهمها القارئ بمجرد أن يقرأها، إذ إنه من السهل أن ينظر القارئ إلى هذه الرواية على أنها قصة حب عادية تشبه قصص الحب الأخرى فى العديد من الروايات، وهذا ما أراد المؤلف أن ينفيه عن ذهن القارئ، حيث إن الرواية على هذا الشكل تعد تجربة صوفية راقية فى الفناء فى المحبوب «ولا شك أن هذه التعبيرات ذات الدلالة الخاصة ساهمت فى إشعار القارئ بأن الرواية ترمى إلى ما هو أبعد من الحدود الواقعية للحدث أو الشخصيات، وهذا ما أراده الكاتب أساساً بإستخدام هذه اللغة» (٩٠).

اللغة الرمزية فى الرواية:

وقد امتلأت الرواية بالجمل الرمزية التى لا يريد المؤلف بها الواقع والحقيقة إنما يلمح بها إلى معان خاصة تصور حالة البطل الداخلية. ومن ذلك قوله مثلاً «فبقدر ما هى محدثة، بقدر ما هى قديمة، موغلة» (٩١) وكذلك قوله «فلا يتبقى إلا قفر المفازة وغول الطريق» والقفر والمفازة والغول والوحشة، كلها ليست أشياء حقيقية هنا، بل هى مجرد رموز تصور حالة البطل الداخلية» (٩٢).

ولعله من المفيد أن نشير إلى أن الرمز فى اللغة يكسبها شيئاً من الغموض والحيوية، حيث يجعل القارئ يتلقى هذا العمل وهو مهيأ ومستعد لذلك بشىء من الثقافة والفكر. ومن هنا تصير اللغة الرمزية «لغة مفعمة بالإشارات المجازية التى تبدو من وجهة النظر المنطقية والعملية، انحرافاً يعوق الانتباه ويعطل مجرى التجربة، فإن هذه الإشارات المجازية تساعدنا على أن نحيا أثناء التجربة مع ازدياد فى الأناة ومراعاة للقصد، الأمر الذى يزيد من سوانحنا بإدراك لب الموضوع أو الموقف الذى نقوم بتجربته بأسره، كما تتيح لنا هذه الإشارات مشاهدة الموضوع من خلال نظرات متعاقبة بدلاً من أن نشاهده ثم نستبعده نهائياً» (٩٣).

إن قطع الراوى لكثير من أحداث روايته بالجمل الرمزية أو الحكايات الدالة ـ كما أسماها ـ يدل دلالة أكيدة على أن الرواية ليست مجرد رواية عاطفية عادية فحسب، بل إن اللغة الرمزية التى كتبت بها توضح أن الكاتب يقصد إبراز شيء أبعد عمقاً وأعظم شأناً، يقصد أن يذكرنا بماضينا التليد فى هذه البلاد الإسلامية التى اجتاحتها جحافل الشيوعية فطمست معالم الحضارة الإسلامية التى كانت الشاهد الواضح على عظمة المسلمين، وما «فاليريا» تلك التى هام بها الراوى إلى درجة الجنون إلا رمز لتلك الحضارة «أوثر مقابلة كل عنصر فى الأرض التى أطؤها أول مرة، فمالك وسمرقند لها عندى فرادة، وقديم صلة، وأحلام مبهمة، وتوقعات غامضة، واحتمالات ربما تبدو لك مستحيلة، أن ألقى بعض من سبقونى بقرون» (٩٤).

ولذلك فإن التجربة التى عاشها الراوى مع الفتاة الروسية تبدو كما لو كانت خيالية، حيث يضفى الراوى عليها صفات أسطورية وذلك من خلال ممارساته معها وتهيبه للقائها «عندما استقرت بجوارى هدهدنى قربها، اقتربت من حافة عبيرها الخاص، الرائحة القادمة من توالى حضورها، من أنفاسها، من مسامها، من زمنها، لم أتمكن منها بعد، غير أنى رحت أحوم أحاول الطواف والقبض على مالايرى: هذه أنفاسها، وهذا أريج شعرها. أما الصبا فقادمة من أغوار روحها، أثار قربها منى

حنيناً غامضاً إلى وديان لا تقوم فيها بناية، ولون أخضر زاهٍ نضير يوحي بالبلل» (٩٥).

ومن الواضح أن الطواف حول فتاة شيء غير مستساغ إذا فهمناه على المعنى العادى، إنما يكون الطواف حول الأماكن المقدسة أو المعظمة كالكعبة مثلاً كما عند المسلمين، وكأضرحة الأولياء كما هو الحال عند بعض المتصوفة.

فالرواية إذن «تعكس تجربة روحية رمزية للكاتب، حظي فيها بالوصل مرة، ثم عاش محروماً من تكرار الوصل يتذكر ما كان، حتى بعدت به المدة ودخله الشك فى أن ما حدث قد حدث فراح يجأر بالشكوى لنفسه، إذ اتحد فيه الشاكي والمشكو إليه في وقت واحد» (٩٦).

إذن فالفتاة التى عشقها الراوى ما هى إلا انعكاس لحضارة بلادها التى سيطرت على كل وجدانه، بما لها من مكانة سامقة عنده و «فاليريا» هذه تعد «تلخيصاً دقيقاً لحضارة بلادها، معمارياً، فنياً، علمياً وفكرياً، وهو ما نفهمه من محاولات الغيطانى المتصلة لإثبات أوجه الشبه بين حضورها الطاغى بين يدى الراوى من جهة وفى خياله من جهة أخرى، وبين حضور المعالم الحضارية التراثية البادية فى المتبقى من الآثار العمرانية العريقة، والمترعة بحس الجمال، وإيحاء من شادوا

صروحها ومكثوا فيها عبر قرون الحضارة، يمارسون فيها نشاطاتهم الإبداعية المختلفة، وسواء أكان هذا المتبقى أثراً دينياً أن ضريحاً أم مدرسة» (٩٧).

إن التجربة الصوفية فى هذه الرواية شديدة الوضوح، كما أنها قد وجهت الكاتب إلى التعبير عن قضايا معاصرة من خلال اللغة الصوفية والأفكار الصوفية، ولم يقف الغيطانى فى استلهامه للتراث الصوفى عند مجرد ترديد مقولات المتصوفة وحكمهم ومآثرهم، ولكنه تجاوز ذلك إلى إسقاطه على العصر.

رمز المرأة فى «رسالة فى الصبابة والوجد»:

إن «رسالة فى الصبابة والوجد» رواية تلعب المرأة فيها دوراً أساسياً حيث تقوم أحداث الرواية كلها عليها، سواء تلك التى تتحدث عنها بشكل مباشر أم تلك التى يكون استدعاؤها عن طريق استحضار صورة حضارة أو مبان قديمة أو نحو ذلك.

وقد أقام الراوى مع فتاة ما علاقة حسية غير كاملة، ولو سلمنا بصحة الأحداث وسلامتها على هذا النحو، لم يكن فى الرواية شىء ذو بال يمكن أن يجذب إليه انتباه القارئ فضلاً عن أن يجذب إنتباه الناقد والدارس، إذا إن آلاف العلاقات الحسية ـ كاملة وغير كاملة ـ تتم فى كل الأوقات وبأشكال كثيرة، والعديد من الأدباء وخاصة الرومانتيكيين قد أبدعوا عشرات الروايات التى تدور أحداثها حول الحب والعلاقة الحسية والخيانة وغير

ذلك من هذه الأغراض.

إذن، هل المرأة في الرواية رمز لشئ بعينه تستر الراوى خلفه؟ وما هو هذا الرمز الذى يقصده الراوى ؟! وللإجابة عن هذه الأسئلة يجب أن نقف على رمز المرأة عند المتصوفة ما دمنا قد افترضنا مسبقاً أن رواية «رسالة فى الصبابة والوجد» عبارة عن معاناة فى محراب التصوف.

إن الدارس للأدب الصوفى يرى الاهتمام والاحتفال بالمرأة حيث بدت فيه المرأة «رمزاً موحياً دالاً على الحب الإلهى» (٩٨)، فهم يتخذون المرأة رمزاً لبث أشواقهم وآمالهم والتعبير عن حبهم الأعمق والأقوى وحب الله، وقد اتخذوا هذه الرمز لأن شعراء الغزل قد درجوا على ذلك فى تشبيبهم بالمرأة وافتتانهم بها، وصارت هذه القوالب الفنية التى استخدموها سنة متبعة حتى وقت متأخر، وسادت هذه الأساليب لأنها «أساليب غزلية موروثة كان قد تم تكوينها ونضجها الفنى» (٩٩).

ومن خلال هذه الأساليب المألوفة والمعروفة استطاع المتصوفة أن يعبروا عن أشواقهم ووجداناتهم الجياشة تجاه الله، وقد أضفوا على هذه النماذج روحاً صوفية خالصة، وذلك من خلال تجسيد الرمز والإغراق «فى مزج جمال المعشوق بنزعة حسية شهوانية تزيد الرمز إبهاماً وغموضاً» (١٠٠).

فليس غريباً أن ترى المرأة عند الصوفية تتمتع بكامل الصفات الحسية حيث العيون الواسعة واللحاظ الفاتكة والخدود الموردة وسائر الصفات الجسدية الجذابة، ومن ثم فهى مثال للجمال والجلال. فلا غرابة إذن أن ترى الشيخ الجليل، وقد بلغ ما بلغ من عبادة وتقوى، تراه وهو يهيم بهذه المفاتن ويقول فيها الشعر أو المأثور من الكلام الجميل وذلك في بناء غزلى رمزى تمتزج فيه عواطف الحب الإنسانى بمواجيد المحبة الإلهية. وفى هذا المعنى الذى يعتمد على الرمز والتلويح يقول أحد الشعراء:

تقول أناس قد تملكه الهوى   أجل لست فى ليلى بأول من جنا خفيت
بها عن كل ما علم الورى   وأظهر لبنى والمراد سوى لبنى

ويظهر من خلال هذين البيتين أن المتصوفة يتخذون المرأة كرمز فقط للتعبير عن حبهم وعشقهم الإلهى من خلفه، وهم يظهرون ذلك وما يضمرونه يختلف عنه ألبتة «فتغزل الصوفى فى الله لا يختلف فى سلاسة لفظه وظهور قصده عن الغزل والتشبيب بالمرأة» (١٠١).

وربما كان تغزل الصوفية فى المرأة وتشبيبهم بها واتخاذهم إياها رمزاً، ربما كان من أجل إتاحة الفرصة لإخراج ما فى داخلهم من وجدانات وفيوضات دون أن يأخذ كلامهم طابع المباشرة والتقريرية ويتحول إلى مناجاة بين المرء وخالقه، وكذلك حتى ينجوا من سيف النقد المسلط عليهم عندما يتكلمون

فى ذات الله مباشرة. فالمرأة عند الصوفية ليست معشوقاً فى ذاته إنما هى وسيلة للتعبير عن حبهم وعشقهم للذات الإلهية فحسب.

كان هذا هو رمز المرأة عند الصوفية بشكل عام، والغيطانى فى روايته «رسالة فى الصبابة والوجد» قد نسج على منوالهم واتخذ من المرأة رمزاً استرجع من خلاله تاريخ المسلمين والحضارة الإسلامية وذكرياتهم فى آسيا، ورسم صورة لهذه الذكريات المنسية من خلال تجربة حب عاشها مع فتاة من تلك البلاد، هذه الفتاة كانت بمثابة المفجر لكل هذه التداعيات والذكريات «يخيل إلى أحياناً يا أخى أن مامر بهذه المدن لم ينقض، لم يندثر، دائماً أتوقع من يجيئنى ليأخذ بيدى ويصحبنى إلى غير ذى جهة لألقى الأسواق القديمة، وحلقات الدرس فى مدارسها القديمة وساحاتها يعبرها المحاربون الخارجون لملاقاة الغزاة، وإذ أجول عبر الدروب الضيقة أجهد النفس للوصول إلى ملمح مما انقضى. لكننى لا ألقى إلا الآنية» (١٠٢).

فالراوى هنا لا يحكى عن قصة حب عادية ساذجة وإنما يحكى لنا قصة حضارة اندثرت من الذاكرة ولكن الشواهد على عظمتها وخلودها مازالت شامخة تطاول الزمان وتقص على التاريخ ما صنعه أرباب هذه الحضارة العظام.

ولذلك نرى الراوى وهو فى ذروة هيامه وعشقه للفتاة، نراه

بعد أن يحكى طرفاً من العلاقة الحسية والروحية التى نشأت بينهما* لا يفوته أن يذكر المدن الإسلامية مثل بخارى وطشقند وسمرقند، وهو يذكرها بعد حديث مستفيض عن مغامراته مع الفتاة مباشرة، مما يوحى بأن المرأة فى هذه التجربة ما هى إلا رمز يجسد حضارة هذه البلدان الإسلامية.

وإذا كان التراث الصوفى بهذه الخصوبة وتلك الحيوية، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، فهل استطاع الغيطانى أن يستفيد بهذه المأثورات الصوفية؟ وهل استطاع أن يقدم جديداً من خلال استلهامه للتراث الصوفى؟!

إن جمال الغيطانى منذ أن أدرك قيمة هذا التراث الصوفى، وهو لا يكاد يكتب رواية دون أن تتضمن حكمة صوفية أو إحدى المأثورات الصوفية، والذى يدقق النظر فى ذلك يدرك أن الغيطانى لم يكتف بتضمين العبارات الصوفية من أجل إكساب لغته الروائية جمالاً وطلاوة، ولكنه استطاع من خلال اللغة الصوفية ومن خلال فلسفة المتصوفة، أن يبرز قضايا الواقع وأن يسقط هذا التراث على الواقع الذى نعيشه.

فاختياره لرموز التصوف المجاهدين يعكس رغبته فى بعث روح الجهاد فى جسد الأمة العربية، ولذلك فهو لا يعبر عن الصوفية فى عمقها التاريخى ولا يؤرخ لرجالها، ولكنه يعبر عن موقف ويطرح قضية بل قضايا ، من خلال هؤلاء المتصوفة.

هذا على مستوى المضمون الفكرى لرواياته، أما على مستوى الشكل، فإن التجربة الإبداعية الروائية ترتقى إلى أعلى درجات التعبير اللغوى عندما تحاكى اللغة الصوفية، ولا شك أن الشكل هام جداً فى العمل الأدبى، ولا يمكن إهماله، وقد اتخذ الغيطانى من اللغة الصوفية نمطاً تعبيرياً عذباً جعل رواياته أقرب إلى الشعر منها إلى النثر، وقد تناولت ذلك بالتفصيل فى الفصل الرابع من هذه الدراسة.

الهوامش

(١) د. أبو الوفا الغنيمى التفتازانى - مدخل إلى التصوف الإسلامى صـ ٣ دار الثقافة للطباعة والنشر ١٩٧٤م

(٢) ابن خلدون صـ ٤٣٩ - المقدمة طبعة دار الشعب بدون تاريخ.

(٣) د. إبراهيم بسيونى - نشأة التصوف الإسلامى صـ ١٧ دار المعارف ١٩٦٩م.

(٤) د. إبراهيم بسيونى - نشأة التصوف الإسلامى صـ ٢٨.

(٥) حسن كامل الملطاوى - المربى تمهيد فى التصوف وأثر الأستاذ الكامل فى تربية الروح، صـ ٨ دار مصر العربية ١٩٧٤م.

(٦) ر. أ. نيكلسون/ الصوفية فى الإسلام ترجمة نور الدين شريبة صـ ٣ مكتبة الخانجى سنة ١٩٥١.

(٧) حسن كامل الملطاوى - المربى صـ ١٦

(٨) د. أبو الوفا التفتازانى - مدخل إلى التصوف الإسلامى صـ ٢٦.

(٩) الرسالة القشيرية صـ ٣١، نقلا عن د. التفتازانى - مدخل إلى التصوف الإسلامى صـ ١٦٣.

(١٠) د. التفتازانى - مدخل إلى التصوف الإسلامى صـ ١٦٤.

(١١) ر. أ. نيكلسون الصوفية فى الإسلام صـ ٧٢.

(١٢) الرسالة القشيرية صـ ١٨٣.

(١٣) د. أبو الوفا التفتازانى - مدخل إلى التصوف الإسلامى ص ١٦٧.

(١٤) د. إبراهيم بسيونى لطائف الإشارات جـ١ صـ ٤٧ دار الكاتب العربى للطباعة والنشر بالقاهرة طـ ١

(١٥) د. إبراهيم بسيونى - نفس المرجع صـ ٤٧.

(١٦) ابن خلدون المقدمة - صـ ٤٤٨.

(١٧) أ.د محمد عبد الرحمن شعيب - المتنبى بين ناقديه صـ ٢٩٧ طـ ثانية دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٩م والعبارة للدكتور شوقى ضيف - الفن ومذاهبه فى الشعر العربى صـ ٢٣٤.

(١٨) د. عبد الخالق محمود ـ اصطلاحات الصوفية ـ الكاشانى (مقدمة الكتاب) صـ ١٥ الطبعة الثانية ١٩٨٤م دار المعارف بالقاهرة.

(١٩) د. عبد الخالق محمود ـ المرجع السابق صـ ١٥، ١٦

(٢٠) نقلا عن خالد محمد خالد «والموعد الله» صـ ٣٠، ٣١، ٣٢، دار الجيل للطباعة سنة ١٩٨٢

(٢١) د. عبد الخالق محمود ـ مصطلحات الصوفية ـ الكاشافى ـ المقدمة صـ ١٧.

(٢٢) نقلا عن د. محمد عبد الله الشرقاوى ـ الإيمان ـ حقيقته وأثره فى النفس والمجتمع، وأصوله وفروعه، مقتضياته ونواقضه ـ صـ ١١٧ مكتبة الزهراء الطبعة الأولى سنة ١٩٨٩م

(٢٣) مأمون الصمادى ـ جمال الغيطانى والتراث صـ ٥٠.

(٢٤) جمال الغيطانى ـ مشكلة الإبداع الروائى عند جيل الستينيات والسبعينيات فصول مجلد٢ ع ٢ صـ ٩٧.

(٢٥) عبد الرحمن أبو عوف ـ تحولات الرواية العربية صـ ١٢١.

(٢٦) الغيطانى التجليات صـ ٥، ٦ دار الشروق طـ ١ سنة ١٩٩٠.

(٢٧) التجليات صـ ٦.

(٢٨) د. صلاح فضل ـ إنتاج الدلالة الأدبية صـ ١٣٧.

(٢٩) التجليات صـ ٤٨.

(٣٠) التجليات صـ ٥٧.

(٣١) التجليات صـ ٨٩، ٩٠.

(٣٢) عبد الحفيظ فرغلى ـ الشيخ الأكبر محيى الدين بن عربى سلطان العاشقين صـ ١١١ الهيئة المصرية العامة للكتاب (سلسلة أعلام العرب).

(٣٣) التجليات صـ ٢٧٥ السفر الثانى.

(٣٤) مأمون الصمادى ـ جمال الغيطانى والتراث صـ ٥١.

(٣٥) مأمون الصمادى ـ جمال الغيطانى والتراث صـ٥٣.

(٣٦) عبد السلام الككلى ـ الزمن الروائى صـ ١٠٩.

(٣٧) نصر حامد أبو زيد ـ فلسفة التأويل دراسة فى تأويل القرآن عند محيى الدين بن عربى صـ ٢٠٦ ط بيروت ١٩٨٣ نقلاً عن الككلى صـ ١٠٩.

(٣٨) قمرى البشير - صنعة الشكل الروائى صـ ١٤٧ فصول ٣٤ سنة ١٩٨٥ المجلد ٥.

(٣٩) الشريف الجرجانى - التعريفات صـ ٢١٠ دار الرشاد صـ ١٩٩١.

(٤٠) التجليات السفر الأول صـ ١٩٥.

(٤١) عبد السلام الككلى - الزمن الروائى صـ ١١٣.

(٤٢) مأمون الصمادى - الغيطانى والتراث صـ ٥٧.

(٤٣) التجليات صـ ٨٧.

(٤٤) التجليات صـ ٩١.

(٤٥) مأمون الصمادى - الغيطانى والتراث صـ ٥٩

(٤٦) عبد السلام الككلى - الزمن الروائى صـ ١١٤.

(٤٧) نفس المرجع صـ ١١٥.

(٤٨) جمال الغيطانى - مشكلة الإبداع عند جيل الستينات - فصول مجلد ٢ عدد ٢ صـ ٩٧.

(٤٩) جمال الغيطانى جدلية التناص مجلة ألف صـ ٨٠.

(٥٠) مراد عبد الرحمن مبروك - العناصر التراثية صـ ٩٠.

(٥١) المرجع السابق صـ ٩٠.

(٥٢) التجليات صـ ١٢١ السطر الأول.

(٥٣) مراد عبد الرحمن - مرجع سابق صـ ٩١.

(٥٤) قمرى البشير - صنعة الشكل الروائى مجلة فصول ع (٢) لمجلد (٥) صـ ١٤٧.

(٥٥) المرجع السابق صـ ١٤٧.

(٥٦) د. نوفل نيوف دمشق - غلاف الرواية.

(٥٧) أحمد بهجت - غلاف الرواية.

(٥٨) قمرى البشير - التجليات (الغلاف).

(٥٩) د. صلاح فضل - إنتاج الدلالة الأدبية صـ ١٤٢.

(٦٠) د. صلاح فضل تجارب فى قراءة النص صـ ١٤٢.

(٦١) د. صلاح فضل تجارب فى قراءة النص صـ ١٤٢.

(٦٢) د. صلاح فضل - إنتاج الدلالة الأدبية صـ ١٤.

(٦٣) د. صلاح فضل - إنتاج الدلالة الأدبية صـ ١٤٠.
(٦٤) السابق صـ ١٤٢.
(٦٥) الشريف الجرجانى - كتاب التعريفات تحقيق د. عبد المنعم الحفنى صـ ١٩٢.
(٦٦) الغيطانى رسالة فى الصبابة والوجد صـ ٥ ط أولى دار الشروق.
(٦٧) رسالة في الصبابة والوجد صـ ١٣.
(٦٨) السابق صـ ١٩
(٦٩) السابق صـ ٢١.
(٧٠) السابق صـ ٢٣.
(٧١) الرواية صـ ٣٤
(٧٢) الرواية صـ ٣٦.
(٧٣) الرواية صـ ٣٩.
(٧٤) الرواية صـ ١٢١
(٧٥) الرواية صـ ١٢٥.
(٧٦) الرواية صـ ١٢٦.
(٧٧) الرواية صـ ١٤٠.
(٧٨) الرواية صـ ١٤٢.
(٧٩) الرواية صـ ١٤٢.
(٨٠) د. مراد عبد الرحمن/ العناصر التراثية صـ ٢٠٣.
(٨١) الرواية صـ ٥.
(٨٢) الرواية صـ ٢١.
(٨٣) الرواية صـ ٣٤.
(٨٤) الرواية صـ ٤٦.
(٨٥) الرواية صـ٩٣.
(٨٦) الرواية صـ ٣٩.
(٨٦) مراد عبد الرحمن - مرجع سابق صـ ٢٠٨.
(٨٧) الرواية صـ ١٢٦.
(٨٨) الجرجانى - التعريفات صـ ١٩.

(٨٩) محمد السيد عيد رسالة فى الصبابة والوجد ـ محاولة روائية فى محراب التصوف مجلة الهلال فبراير ١٩٨٨م صـ ٨٣.

(٩٠) السابق صـ ٨٤.

(٩١) الرواية صـ ١٤.

(٩٢) محمد السيد عيد ـ نفس المرجع صـ ٨٤.

(٩٣) د. عاطف جودة نصر ـ الرمز الشعرى عند الصوفية صـ ١١٣ دار الكندى بيروت الطبعة الأولى سنة ١٩٨٧م.

(٩٤) الرواية صـ ٦٥.

(٩٥) الرواية صـ ٦٧.

(٩٦) محمد السيد عيد ـ المرجع سابق صـ ٨٤.

(٩٧) مأمون الصمادى ـ جمال الغيطانى والتراث صـ ١٤٢.

(٩٨) د. عاطف جودة نصر ـ مرجع سابق صـ ١٦٢.

(٩٩) السابق صـ ١٦٣.

(١٠٠) السابق صـ ١٦٥.

(١٠١) د. على صافى حسين ـ الأدب الصوفى فى مصر صـ ٢٠٧ دار المعارف بمصر سنة ١٩٧١.

(١٠٢) رسالة فى الصبابة والوجد صـ ٦٦.

الفصل الثالث
التراث وتجاربه الذاتية

- جيل الستينيات والتخفى وراء الرمز.
- التراث وإسقاطه على الواقع.
- الغيطانى والقضايا السياسية
- بين الدين والسياسة.
- الحداثة والمعاصرة فى رواية الزينى بركات.
- الإسقاط والرمز فى تجليات الغيطانى.
- المفارقة بين الماضى والحاضر.
- السلام - الحلم - الأمل.

جيل الستينات والتخفى وراء الرمز:

شهدت مصر والعالم العربى تغييراً جذرياً فى مختلف أنشطة الحياة فى فترة الستينيات من هذا القرن، وذلك بسبب التفكك الشديد الذى أصاب المجتمع العربى من المحيط إلى الخليج ووأد معه حلم الوحدة فى مهد طفولته. وقد استطاع الاستعمار الغربى أن يخلف فى هذه الشعوب الشعور الشديد بالإحباط واليأس بعد أن فرض ثقافته وتقاليده فى الكثير من أرجاء هذا الوطن، كما استطاع أن يجعل هذه الشعوب مزقاً لا يكاد يلم شتاتها وأشلاءها إلا صيحة بعض المثقفين من رجال فكر وأدب وسياسة وأساتذة جامعات.

وفى هذا الجو المشحون بهذه التيارات المعادية للعروبة نشأ جيل الستينيات بأكمله شاهداً على هذه المأساة، حتى أمكن وصفه بأنه «الجيل الشاهد على عصر التغير الجذرى فى بنية العالم السياسية والثقافية، ومن ثم الاجتماعية. ولأنه كذلك فلقد ارتطم بعديد من التجارب لم يشهدها الجيل الذى سبق، ولن يشهدها جيل من بعده فترة يعلم الله وحده مداها»(١).

وإذا كانت فترة الستينيات قد شهدت هذا التغيير الجذرى فى العالم العربى فقد شهدت تغييراً أوسع وأشمل على الصعيد الدولى والعالمى «مروراً بأحداث ضخمة، كانت شواظها تطال المجتمع المصرى مثل بروز الدولة السوفيتية، وتدعم نمطها فى

الحكم والإدارة، والحرب العالمية الثانية، وبروز أشكال جديدة من الإمبريالية بعد انتقال قيادة الرأسمالية إلى الولايات المتحدة، ومثل بدء حقبة التحرر الوطنى وصعودها وانحسار مداها، ومثل صراع الأيديولوجيات بين ستالينية وتروتسكية وماوية وجيفارية، ووجودية وفاشية وليبرالية منطقية وبراجماتية»(٢).

ولم يكن أدباء هذا الجيل بعيدين عن هذا التأثير الذى أصاب الحياة بأكملها، فالأديب هو مرآة المجتمع الذى يعكس آماله وآلامه ويرصد كل ما يستجد فيه من أحداث بغية تعرية الحقائق وكشف الخلل وتصوير الواقع.

ولقد عانى الأديب فى حقبة الستينيات من مشكلة القهر السياسى حيث فرضت الأنظمة الديكتاتوية قيوداً حديدية على الفكر والأدب خوفاً من يقظة الشعب القابع تحت وطأة النظم البوليسية التى صادرت الحريات وأحكمت قبضتها ورقابتها الصارمة على الفكر والأدب.

ولم يكن أمام الأديب وهو بإزاء هذه الممارسات إلا أن يتخفى ويرواغ من أجل أداء رسالته بطريقة تضمن له عدم التعرض للسجن والمساءلة القانونية، ولذلك لجأ الأديب تارة إلى الرمز وتارة إلى إسقاط الماضى على الحاضر، فاستعار من التراث ما يمكنه من أداء هذه الرسالة. فخلال الستينيات «كان

ثمة تطلع إلى المستقبل، وحركة بناء فى المجتمع، ولكن كانت هناك مشكلة حرية سياسية وثقافية - إن جاز التعبير - كانت الرقابة شديدة على الصحف والمطبوعات، وحتى منتصف السبعينيات كان لابد من الحصول على تصريح بطبع أى كتاب من إدارة تقع فى مبنى الهيئة العامة للاستعلامات، وبعد طبع الكتاب لابد من الحصول على تصريح آخر»(٣).

وبهذه الطريقة استطاع النظام أن يحجم من دور الكلمة وأن يضع العقبات والتعقيدات أمام الأدباء والمفكرين من أجل منع أفكارهم ونشرها بين الناس، وإضافة لتتبع أصحاب الكلمة والزج بهم فى غياهب السجون. لقد نشأ «جيل الستينيات كله فى ظل هذه الرقابة، كنا نشك فى كل من نعرفه ومن لا نعرفه، ونسمع عن عمليات التعذيب فى المعتقلات والكهرباء التى تصعق الأبدان والاعتداءات على الأعراض، لذلك نمت داخلى كراهية عميقة وحادة لتلك الأجهزة التى تقوم بقهر حرية الإنسان»(٤).

كانت مظاهر الفساد مستشرية فى المجتمع فى ذلك الوقت، وكانت الوصولية والشللية هما بعض صور الفساد، بحيث استطاعت نخبة من ذلك الجيل الوصول إلى سدة الحكم والتحكم فى أجهزة الإعلام والدعاية عن طريق النفاق والمداهنة والرضوخ لأوامر السلطة، وقد سخرت السلطة هذه النخبة لبث الزائف وقلب الموازين وتغيير الحقائق.

ولم يجد أصحاب الكلمة بداً من التنديد بهذه الأساليب وتلك الحيل وكشف أصحابها وتعريتهم أمام الشعب - بأية صورة - فلجأوا - كما سبق - إلى الرمز «واحتمال الرمز فى الفن آت من طبيعته الخاصة، ومن حيث كونه تعبيراً عما فى ذات الفنان، فهو غوص فى الأعماق النائية عن التحديد أو التسطيح مما يتيح للدارس النفاذ إلى أعمق النص لإدراك أبعاده الغائرة والمتعددة، ومن ثم فإن كل عمل فنى أصيل قابل للدراسة الواعية»(٥).

وقد لجأ الأديب الانجليزى «جورج أورويل» إلى الرمزية فى روايته الشهيرة «العالم ١٩٧٤» والتى كانت مهلماً لكثير من الأدباء فى احتذائها وتمثلها، وكان لها أكبر الأثر في توجيه الأدباء إلى ذلك الرمز الذى يستطيعون أن يقولوا من خلاله كل ما يريدون دون أن يتعرضوا للأذى بسبب أفكارهم.

فالرواية تدور أحداثها فى مزرعة حيوانات، وأبطالها هم الحيوانات، قد استطاع أورويل أن يبث فكره ويدين الواقع القائم علي الظلم والقهر والفساد على ألسنة الحيوانات.

وكذلك اعتبر الناقد «ملتن ماركس» مشاهد العاصفة فى مسرحية الملك لير «مشاهد رمزية وقد اتخذها وسيلة فنية مكنته من التعرض لنظام الحكم وبعض سلبياته، فاللجوء إلى الرمز مرتبط «بالوسط الذى يعيشه الفنان، خاصة إذا كان يسعى فى

سبيل رسالة معينة أو يقف موقفاً رافضاً من السلطة المهيمنة، فينشط الرمز عنده مستجيبا لهذه الضرورة طارحاً من خلاله قضايا حرة»[٦].

وقد حفل أدب نجيب محفوظ بهذا النوع فلجأ إلى الرمز كثيراً فى أعماله، إدانة للواقع السياسى والنظم الديكتاتورية، ويظهر هذا جلياً فى بعض أعماله التى استلهمها من التاريخ، بل إن نجيب محفوظ يفسر كثيراً من أعماله الواعية تفسيراً رمزياً إيحائياً حيث يقول:

«لقد كنت أستغل الشذوذ الجنسى فى ذلك العهد كعلامة من علامات الفساد السياسى فى العهد البائد.. فى السياسة مثلاً، كانت بعض مواد النجاح أو أهمها للشاب الناشئ هى القرابة، الانتهازية، الرشوة، ثم انتهازية الجمال سواء أكان فى الذكر أو الأنثى! كان الشذوذ يصاحب الانحلال خطوة خطوة، وكانت مهمتى هى الإحاطة الشاملة بهذا الانحلال وتسجيله»[٧].

إن لجوء جيل الستينيات إلى الرمز كوسيلة فنية لإسقاط همومهم واقعهم لم يكن أمراً غريباً على الرواية، بل لقد اتخذ الفن الرمز وسيلة وحيلة عندما كانت تشتد الأزمات ويقوى الحصار حول الكلمة، من أجل إدانة الواقع وإيقاظ الشعور الجمعى نحو التحرر لدى الشعوب المستعبدة.

وقد أسهم التاريخ بأحداثه وصراعاته فى هذا الرمز، حيث

لجأ الأدباء إلى التاريخ مستلهمين أحداثه وموضوعاته، لا من أجل مجرد الوقوف عند حقائق التاريخ الجامدة، بل مستغلين ثراءه وعمقه فى تشكيل رؤاهم وتجاربهم فى التنفيس عن الكبت الذى يشعرون به، وقد فرض عليهم النظام عدم الخوض فى مسائل معينة. على أنه ينبغى أن يلاحظ أن هذه الأعمال التاريخية لم تكن مجرد رصد وتسجيل لما حدث، وإلا لما كان لها هذا الصدى وهذا التأثير، ولكنها كانت تعبيراً رمزياً عن أحداث الواقع الاجتماعى والسياسى الذى نعيشه، ورفضاً للنظم الديكتاتورية التى غرست فى الناس الخوف والقهر، وتقويماً للسلوكيات منبتة الصلة عن تراثنا وأصالتنا، وقد امتدت السلوكيات الفاسدة لتشمل قطاعاً كبيراً من أبناء الشعب.

«وفى هذا السياق الاجتماعى والثقافى بدأ الأدباء الشباب آنذاك عملهم، ومن هنا نستطيع فهم موقفهم من السلطة التى اصطدم أفراد منهم بآلة عنفها .فمن ناحية رفض هؤلاء الأدباء مهمة المثقف كما حددتها السلطة، ومن ثم لم يندمجوا بأجهزة الدولة، ومن جهة ثانية شعروا أن الأدباء المندمجين فى السلطة، حتى حين يتمردون على استراتيجيات التشكيل، فهم يفعلون ذلك من خلال ضرب من التصالح مع تقنيات مستقرة، ولأنهم فى النهاية جزء من المؤسسة الأدبية والمهنية. ولذلك حاول هؤلاء الأدباء أن يحطموا المواضعات الثابتة، التى لم تعد قادرة على

التعبير عن تناقضات الواقع من ناحية، وحاولوا من ناحية أخرى إنشاء أشكال متحررة من سلطة المؤسسة الثقافية»(٨).

إذن فقد وجد أدباء الشباب من جيل الستنيات أنفسهم وجهاً لوجه أمام تلك المتغيرات الاجتماعية والسياسية، وكان عليهم أن يكون لهم موقف إزاء هذه المتغيرات، وكان عليهم أيضاً أن يدركوا أن هذا الموقف الرافض لهذه السياسات القمعية سوف يعرضهم للصراع والصدام مع القائمين على الحكم والسلطة، كما خلق هذا الموقف علاقة معقدة بينهم وبين السلطة.

فالأديب مهما توحد مع النظام السياسى القائم، يعلم تماماً أن مهمته أسمى من أن يكون مبشراً وداعياً إلى هذا النظام، بل إن مهمته الحقة تكمن فى تواصله مع شعبه واهتمامه بالتعبير عن همومه وآلامه و «لم يعرف تاريخ الفن كاتباً ذا موهبة لم يكن ناقداً لمجتمعه وللحياة من حوله، حتى أمسى من التعريفات المتداولة والشائعة للأدب أنه «فن الحياة». فإذا كان الكاتب «مع» النظام، عمد إلى تجريح المظهر دون الجوهر، أما إذا كان «ضد» النظام، فهو يقصد فوراً إلى تعرية الجوهر لا يعنيه المظهر فى كثير أو قليل»(٩).

ولعله ليس من قبيل المبالغة أن أقول إن الرواية فى فترة الستينيات كانت أكثر الأجناس الأدبية تعبيراً عن الواقع وإسقاطاً لهمومه بما تتمتع به من قدرة فنية هائلة من خلال

شخصياتها وأحداثها الممتدة، بعكس الشعر الذى يقف فيه الشاعر عند حدود التعبير عن نفسه تجاه قضية ما فى غنائية ورومانسية محلقة، وليس هذا تقليلاً من شأن الشعر الذى لعب دوره فى إيقاظ الشعور لدى الشعوب وما زال يؤدى دوره إلى الآن، ولكن قدرة الرواية تكمن - ربما - فى رصدها للواقع بشىء من الدقة، إضافة إلى إقبال الكثير من القراء على قراءتها.

وقد استغلت الرواية هذه الميزة فسلطت هذه الأداة لبث الوعى بالأزمة الحادة التى تواجه الحرية السياسية فى وطننا العربى، من خلال رصدها لواقع تلك الأمة وتجسيدها فى أزمة أبطالها العامة والخاصة، ولا شك أن صدور عدد كبير من الروايات العربية المخصصة لتصوير ونقد أزمة الحرية فى وطننا العربى، من خلال شخصياتها المحاصرة والمطاردة والمعذبة والواقعة فى أسر السجن والاعتقال، يعبر عن جسامة هذه الأزمة الحادة وتحقيق حرية الإنسان العربى وحقه فى تشكيل حياته ومجتمعه ووطنه ومناقشة سياسته بصراحة وديموقراطية ودن قهر فكرى أو مادى»(١٠).

إن علاقة الرواية بالسياسة علاقة وطيدة، بما تؤديه الرواية من دور فى التغيير الاجتماعى والسياسى، بنقدها للواقع الاجتماعى والسياسى، وكشفها لبذور التحول السياسى

وتقديمها للشخصيات الإيجابية المبشرة بالثورة والداعية إلى الحريات ومقاومة الإستعمار.

التراث وإسقاطه على الواقع:

كان الرواد الذين استلهموا التراث بأشكاله المختلفة من أمثال جورجى زيدان ومحمد فريد أبى حديد، قد وقفوا عند حدود تعليم التراث والتاريخ فى شكل روائى، ولم تحاول- أو لم تفلح - أعمالهم الروائية فى خلق ازدواجية وثنائية بين الماضى والحاضر، لذلك فقد كانت أعمالهم أشبه ما تكون بالتاريخ الجاف الجامد وإن كتبت فى شكل روائى فنى وتحققت فيها بعض شروط العمل الفنى.

ومن المعروف أن مجرد استلهام الأديب لموضوعات التراث دون تصرف منه وإضافة، وإضفاء شئ من المعاصرة عليها يجعلها مجرد تسجيل لواقع هذا التاريخ لا تضيف شيئاً ذا بال للأدب والفن، بينما يكتسب هذا الاستلهام للتراث قيمته من دمجه بين الماضى البعيد والحاضر المنشود، ومن استغلاله الحقيقى للتراث وما يتمتع به من ثراء وخصوبة وتنوع.

والذى يؤكد ما أقوله هو أنه عندما عرضت مسرحية «حلاق بغداد» لألفريد فرج لأول مرة، علق عليها ناقد بدون توقيع قائلاً «كل من كتب عن مسرحية «حلاق بغداد» التى يعرضها المسرح القومى الآن لم يلمس حقيقة خطيرة تنطوى عليها هذه

المسرحية، ذلك هو مضمونها العام وما تريد أن تقوله فى النهاية. ألم يكتشف الكتاب هذا المضمون، أم أنهم تجاهلوه عن عمد؟ المسرحية تقول: إن خليفة المسلمين كان معزولاً عن واقع شعبه، ولم يكن يدرى شيئاً من أمر المفاسد التى تنخر فى الأمة، وأن وزير الخلافة كان رجلاً فاسداً ومرتشياً وزير نساء. وأن كبير القضاة كان منافقا وصوليا وظالماً، وشيخ التجار كان استغلالياً ولصاً بمساعدة الوزير والقاضى، وحتى الموظف الصغير كاتب المحكمة يتاجر فى العدالة، ويستغل القانون لحساب من يدفع له الثمن، والشعب فى النهاية هو الذى تطحنه كل هذه الأجهزة الفاسدة وتشكل مأساته، وأن كلمة الحق من ذلك الوقت أصبحت جريمة تؤدى إلى ضياع صاحبها، والمثل الحى على ذلك هو الحلاق الفضولى الذى فقد كل شىء بسبب فضوله واطلاعه على أسرار الفساد، فانتهى به الأمر إلى أن صار شحاذاً لا يجد قوته. هل هذا كله كان طابع الخلافة العباسية فى بغداد، أم أنه رمز يراد عن طريقه قول ما هو أخطر؟!»(١١)

لقد أطلت الاستشهاد فى هذه الفقرة السابقة لأدلل على أن القيمة الخطيرة والمهمة لاستلهام التراث لا تكمن فى مجرد تسجيل هذا الاستلهام للأحداث والوقائع، وإنما تنجح بقدر قربها من الواقع المعيش وتمثيلها لقضايا المجتمع خلف قناع

التراث والتخفى وراء الرمز. وقد استطاع هذا الناقد - بذكاء شديد - أن يقيم علاقة متوازية بين مسرحية ألفريد فرج والتى دارت أحداثها فى العصر العباسى وبين ما كان يدور فى مصر فى حقبة الستينيات وما كان يسود فيها من فساد سياسى واجتماعى.

وتفادياً للصدام مع أجهزة الدولة والدخول فى مساءلات فإن الأديب قد لجأ إلى هذه الحيلة لكى يستطيع أن يثبت ما يريد أن يقوله دون ضغوط أو قهر.

وكذلك فقد كتب الأستاذ محمود أمين العالم في مجلة (المصور) بتاريخ ٢١ من يناير ١٩٦٦م معلقاً على مسرحية «الفتى مهران» لعبد الرحمن الشرقاوى: «المسرحية كما نرى ليست مجرد تسجيل تاريخى لما كان من ظلم المماليك ومقاومة الفلاحين ومساومة بعض الثوار فى ذلك العصر، وإنما هى تعبير رمزى عن أحداث واقعنا الاجتماعى والسياسى والمسرحية فى الحقيقة تعبر عن رحلة من حياة المجتمع، سادت فيها الاتجاهات الادراية، وانتعشت العناصر المختلفة، وعانت الديمقراطية فى التطبيق الاجتماعى.

«والمسرحية كذلك قد تعرض لبعض القيم بالنقد والتجريح والتشريح. وقد تحذر من التلاقي والتهادن بين بعض القوى الاجتماعية. وقد تحذر كذلك من التحالف والمساومة مع قوى

العدوان الخارجى، وهى تعبر عن سخط مشروع من عزلة القادة عن الجماهير. والمسرحية ذاخرة بكثير من الإيحاءات، والإيماءات التى قد تصلح كنايات عن أشياء محددة»(١٢) .

الغيطانى والقضايا السياسية:

على الرغم من تعدد الرؤى والأشكال الفنية فى روايات جمال الغيطانى، إلا أن الرؤية السياسية وقضايا القهر والحريات كانت من أهم ما عبر عنه الغيطانى، وكثير من رواياته تقوم بالكامل على معالجة سياسة مثل «الزينى بركات» بينما لا تكاد تخلو رواية من تلميح أو استرجاع لأحداث قضية سياسية متناثرة فى صفحات الرواية.

فهو يعبر عن قلقة وقلق جيله الذى كان يحلم بالوحدة والحرية والممارسة النظيفة للسياسة، فإذا هم يزج بهم فى السجون وتمارس معهم كل وسائل العنف والاضطهاد.

على أن أهم شىء شكل وجدان هذا الجيل وطبعه بطابعه الخاص هو هزيمة يونية ١٩٦٧م، وقد عبر الغيطانى عن ذلك فى العديد من رواياته، «فمن الناحية السياسية تبدو الأزمات التى تناقشها رواية التجليات، أو الزينى بركات، أو خطط الغيطانى أزمات مستفحلة ومستعصية على الانفراج. ذلك أن الفساد الذى يستشرى أمره فى مصر منذ ما بعد نكسة حزيران ١٩٦٧، وحتى مطلع الثمانينات - تقريبا - فساد ذو صور متعددة بدءاً

من التنكر للمبادئ الديمقراطية واستمراراً مع حركة تخريب الإنجازات الحضارية، والقمع الوحشى الذى تنتهجه أجهزة «البصاصين» فى تثبيت أنظمة الحكم الديكتاتورية القائمة، وانتهاءً بالتنازلات والخيانات السياسية».(١٣)

ولم يكن بوسع الغيطانى أن يعالج هذه القضايا الخطيرة بشكل واضح ومباشر لئلا تتعرض أعماله للمصادرة، إنما لجأ إلى التاريخ وحاول إيجاد علاقة جدلية بينه وبين الحاضر وتوارى خلف الرمز ما سمح له الفن الروائى بذلك.

ويبدو أن الظروف السياسية التى كانت تعيشها مصر وما كانت السلطة تفرضه من قمع وحصار حول الكلمة هى التى ألجأت الغيطانى إلى الاختفاء خلف الأعمال التراثية، وذلك من أجل الاستغلال الأفضل للرمز القادر على إعطائه فرصة أكبر من التعبير والحرية وإتاحة المجال لنقد الواقع بشئ من الصراحة والجرأة.

ومن الأمثلة الواضحة التى تبين الاتجاه السياسى لدى جمال الغيطانى روايته «الزينى بركات» تلك الرواية التى سبق الحديث عنها فى الفصل الأول، فعلى الرغم من أن شخصية الزينى بركات شخصية تاريخية لعبت دورها فى تاريخ مصر فى العصر المملوكى، إلا أن الغيطانى استطاع أن يجعل تلك الشخصية تحيا فى العصر الحديث فقد استوحى الغيطانى هذه الشخصية

الانتهازية لتكون معادلاً موضوعياً للشخصيات المعاصرة التى أودت بالشعب المصرى إلى هزيمة ١٩٦٧. فقد كتب الغيطانى هذه الرواية فى عامى ١٩٧٠ - ١٩٧١ أى بعد هزيمة ١٩٦٧. فالزمن الذى كتب فيه الرواية يصور واقع المجتمع المصرى فى أواخر الستينيات، أما الزمن التاريخى الذى يدور داخل الرواية، فهو زمن تولى السلطان قنصوة الغورى حكم البلاد، منذ عام ٩١٢ هـ حتى هزيمة مرج دابق ودخول العثمانيين مصر واحتلالهم لها ١٥١٧، وهزيمتها ١٩٦٧»(١٤).

لذلك يقول الغيطانى: «لقد أسرني ابن إياس، ولو كنت قد عشت فى زمنه لكتبت ماكتب، وكتابه كتاب ضخم قرأته للمرة الأولى، وبعد هزيمة ١٩٦٧ أعدت اكتشافه لأنه عاش فى حقبة تاريخية تشبه فى كثير من الجوانب الحقبة التى عشناها قبل ١٩٦٧، فقد شهد هو هزيمة مصر أمام العثمانيين، وشهدت أنا هزيمتها أمام إسرائيل»(١٥).

كانت شخصية الزينى بركات أشبه ما يكون بالشخصيات الأسطورية، فقد بدأ بداية متواضعة وبسيطة، ثم صار فى زمن السلطان قنصوة الغورى من أهم شخصيات الدولة المملوكية، وبعد سقوط الدولة المملوكية استمر فى منصبه وسطع نجمه، وقام على خدمة الدولة العثمانية القائمة على أنقاض الدولة المملوكية التى كان يدين لها بالولاء حال قيامها، ومن ثم فقد

اعتبره الناس شخصية انتهازية قامت على النفاق والمداهنة. وشخصية الزينى بركات وصفاته قد تكررت كثيراً وخاصة فى العصور الشبيهة بعصره من حيث الفوضى والفساد السياسى والإدارى والاجتماعى.

وقد استطاع الغيطانى أن يقيم علاقة حية بين الماضى والحاضر، حيث رأى فى فترة الستينيات عشرات الشخصيات التى لا تختلف عن شخصية الزينى بركات فى النفاق والمداهنة، وقد استطاعت هذه الشخصيات أن تتقرب إلى الحكام وتخدع الجماهير العريضة من الشعب عن طريق التزييف لتأييد هذه الأنظمة «هذه الشخصية الانتهازية تلاقت عندى بملاحظتى لشخصية أخرى فى الواقع، تمارس قدراً كبيراً من الانتهازية، ولكنها انتهازية من نوع مختلف، من نوع عصرى يتوافق مع مجتمع الستينيات، بعكس انتهازية محجوب عبد الدايم فى الثلاثينيات أو الانتهازية اللاحقة فى الثمانينيات. حقاً لكل عصر منطقه»(١٦).

وبهذا المنطق كتب الغيطانى روايته مديناً كل هذه الطرق الملتوية وغير الشريفة فى الوصول إلى المناصب العليا والأماكن الحساسة، لاعن طريق التنافس الشريف الذى يكفل لكل مجتهد ولكل متفوق حقه ولكن عن طريق المراوغة والشللية، «وجاءت الخلفية الفكرية والاجتماعية لرواية «الزينى بركات» لجمال

الغيطانى متكونة من ظاهرة النمو السرطانى لمراكز القوة الخفية فى بناء السلطلة التقليدى «على الطريقة الشرقية»(١٧).

إن وصول الزينى بركات إلى هذه الوظيفة الحساسة التى تشبه إلى حد كبير وظيفة وزير الداخلية، فى هذا الزمن القصير وعن طريق النفاق والخداع يبين ما تنطوى عليه هذه الرواية من تعريض بجهاز الأمن وما يتبعه من أساليب عجيبة فى التجسس والتنصت على الناس وما يثيره من رعب وفزع فى نفوسهم بمجرد ذكره، فقد استطاع الزينى بركات - عن طريق التقارير الدقيقة التى يقدمها إليه بصاصوه فى نواحى السلطنة المختلفة - أن يحيط علماً بشئون الناس وما يدور أحياناً فى نفوسهم، واستطاع الزينى بركات أن يقنع الناس جميعهم باستثناء بعضهم بأنه يسعى إلى الخير ويطمح إلى الثورة على الفساد والظلم.

وقد كانت هذه الشخصيات التى لم يخدعها بريق كلام الزينى ونفاقه، تعبر عن المعارضة الواعية والنخبة المثقفة التى تؤرقها هموم البلد وسيطرة الوصوليين على كل شىء، حتى عقول الناس.

إن رواية الزينى بركات تقدم عالماً روائياً «انتفى فيه الأمان، فثمة دولة تقوم على دعامة أساسية هى جهاز «البصاصين» الذى يعد «مفخرة السلطنة». وهذه الدولة جسم ضخم لكنه

مترهل، ينخر فيه الفساد، وتسوده الرشوة والمحسوبية والفقر المدقع والثراء الفاحش، وتتجاور فيه الضرائب الباهظة والمحصولات المحتكرة من قبل أفراد قلائل، كما تتجاور فيه بيوت الخطأ والدعارة وطلبة العلم الأبرياء الأطهار، وهو عالم متهرئ، يغص بالتناقضات المعقدة والصراعات الضارية والرغبات المتصادمة، لكنه عالم مدجن مهزوم، يمكن أن يؤم فيه زكريا بن راضى كبير البصاصين المؤمنين فى الصلاة»(١٨)، ويسيطر على هذا العالم الروائى عالم البصاصين، بحيث تحولت الرواية إلى رواية بصاصين وجواسيس وأنظمة بوليسية بالغة الدقة والحسم فى مراقبة الناس وخاصة الشخصيات المثقفة.

وهذه الأنظمة البوليسية بهذه الطريقة وبهذه الكفاءة النادرة فى الأداء ربما لم يكن لها من الوجود التاريخى كل هذا التنظيم وهذه الدقة، ولكنها أقرب لفترة الستينيات فى تاريخ مصر، وما هو معروف عن أجهزة المخابرات وما قامت به من إحكام قبضتها حول الكلمة وتسخيرها لأشخاص انتفاعيين زرعتهم زرعاً فى كل الأوساط من أجل التجسس على الآخرين، وقد كان هذا النظام دليلا علي ضعف الحكم فى هذه الفترة واضطرابه، فكلما أمعن نظام الحكم فى الضعف والتداعى كلما شعر بالخطر والتهديد، وأحس بعوامل الانهيار فى بنائه المترهل والعشوائى.

فالرواية إذن استطاعت أن تسقط واقع مصر السياسى الأليم أواخر العصر المملوكى على حاضرها الأشد ألماً فى فترة الستينيات، و «لعل أوضح أمثلة المعاصرة التقاط الروائى بحساسية مشكلة مشاكل المرحلة المعيشة وهى التجسس والبوليسية والمراقبة والرصد لسلوك الناس، وإحالة هذه المشكلة إلى لغة تاريخ الفترة المملوكية بإطلاق لفظ «البصاصين» على أجهزة الرصد والتجسس، وديوان البصاصين هو الحاكم الآمر الناهى فى دولة المماليك، ثم إنه تعرض لمشكلة الانتهازى وصعوده سلم الدرجات الاجتماعية فى شخصية المحتسب، وتعرض فى الجانب الاخر لعوامل الثورة والتمرد فى أروقة الأزهر والمواجهة من جانب الفقراء وحرافيش وأهالى الحوارى والأزقة»(١٩).

إن نظام البصاصين على هذا النحو والأداء – كما سبق – لم يكن له وجود فى العصر المملوكي بهذه الكيفية، حيث نرى الغيطانى نفسه يجيب عن سؤال هل كان يوجد فى الواقع مثل هذا الجهاز الذى صوره فى الرواية بقوله: «إنه لا وجود لمنصب كبير البصاصين الذى تخيلته ولا لهذا التنظيم الحديدى القمعى، هذا جهاز من عصرنا وفيه عناصر متخيلة لم توجد بعد، ولكن حتى يتم تجسيده تماماً كان لابد من استيعاب تفاصيل العصر المملوكى تماماً ثم تفكيكها وإعادة صياغتها مرة أخرى بما

يتناسب مع الهدف الذى فرض نفسه أثناء كتابة الرواية.

«لقد أتاح لى اختيار العصر المملوكى حرية تامة فى مواجهة تلك الأجهزة القمعية فى الماضى والحاضر والمستقبل. يمكن القول إن اختيارى لعصر معين وإعادة صياغته قد ألغي إمكانية التحديد، وتعيين الوقت، ولذلك فإن الرواية لا تعبر عن حقبة بعينها بقدر ما تعبر عن جوهر القمع، حتى وإن كانت نتاج حقبة الستينيات، والحقيقة أن جوهر القمع واحد فى شتى العصور»(٢٠).

ولم يكتف جهاز «البصاصين» بمجرد مراقبة الناس، والسيطرة على مقاليد الأمور بيد من حديد، بل تعدى ذلك إلي الانتقام والقمع بأساليب تعذيب وحشية وهمجية وبث الإرهاب النفسى فى نفوس الناس، حتى أصبح الشك فى كل شىء هو سمة الجميع.

بين الدين والسياسة:

على أن الرواية قد أبرزت شيئاً هاماً ألا وهو علاقة الدين بالسياسة أو بالأحرى موقع الدين الحقيقى بالنسبة للسلطة، ومن الواضح أن الزعماء السياسيين قد سخروا المشايخ والفقهاء الذين وظفتهم مؤسساتهم بمعرفتها من أجل تزييف الوعى لدى الناس عن طريق إثارة موضوعات عقيمة لاطائل من روائها، ومن ذلك مثلاً واقعة تعليق الفوانيس فى الشوارع، فقد

استنكر الخطباء والمشايخ تعليق الفوانيس فى الشوارع واعتبروا ذلك من البدع المنكرة التى يجب محاربتها والتصدى لها «يا أهل مصر لم يحدث تعليق الفوانيس من قبل، لقد أمرنا رسولنا الكريم بغض البصر عن عورات الخلق، والفوانيس تكشف عوراتنا، خلق الله ليلاً ونهاراً. ليلاً مظلماً، ونهاراً مضيئاً، خلق الليل ستاراً ولباساً، فهل نزيح الستار؟ هل نكشف الغطاء الذى أمدنا الله به؟ هل نتطاول ونبدد سواد الليل من كل شبر فى المدينة؟ هذا كفر لا نقبله، هذا خروج عن الحد لا نرضاه»[٢١].

كان صاحب فكرة تعليق الفوانيس فى الشوارع هو الزينى بركات نفسه وهو أمر لا قيمة له بجانب ممارسته الأخرى القائمة على الظلم وعلى القهر، ومع ذلك فقد انبرى المشايخ لمحاربة هذا المنكر الفظيع من وجهة نظرهم وأغمضوا أعينهم تماماً عن سائر ممارساته، وهو أمر يدل على السطحية والجمود إضافة إلى مداهنة الزينى بركات؛ فقد أعلن الخطيب نفسه فى آخر الخطبة ولاءه التام للزينى بركات وعدم تشكيكه فى نواياه ألبتة، ونصح الناس بتجديد الثقة بالزينى وتأييده المطلق و «لولا اقتناع الكل منا بسلامة نية الزينى بركات لقلنا إنه يقصد ما يقصد، لكنه منذ استلامه أمور الحسبة لم يبدر منه إلا ما هو خير، ولن تحول الفوانيس ثقتنا عنه، لن تشككنا فيه، يا أهل

مصر توجهوا إلى بيت الزينى بركات ابن موسى أفراداً وجماعات، زرافات ووحداناً، قوموا إليه، إلى بيته طالبوه بمنع الفوانيس التى تهتك الستر»(٢٢)

وربما كان هذا النقد - الظاهرى السطحى - لبعض قرارات الزينى نفسه لكى يشعر الناس بتقبله للنقد ورحابة صدره مع المخالفين له والناقدين لسياساته. وليشيع فى الناس أنهم يعيشون فى حرية وأن بإمكان أى شخص أن يعبر عن رأيه ومعتقده دون خوف أو فزع.

ولم تكن صورة بعض علماء رجال الدين الرسميين فى فترة الستينيات مختلفة عن تلك الصورة التى رسمها الغيطانى للمشايخ فى أواخر العصر المملوكى؛ حيث قدم بعضهم مصلحة السلطة على التعذيب البشع والتنكيل، وامتلأت السجون فى عهد عبد الناصر عن آخرها بهم، وبذلك فقد استطاع الغيطانى أن يرسم صورة لبعض العلماء والمشايخ فى فترة الستينيات من خلال إبراز صورة مشابهة لها فى العهد المملوكى.

على أن الوجه الناصع والمشرق للدين ظهر جليا فى شخصية سعيد الجهينى، تلك الشخصية الشفافة الرقيقة، التى لم ترضخ لممارسات الزينى بركات الإرهابية وظل متمسكاً بالحلم الجميل بالحرية والخلاص حتى نهاية الرواية، رغم تعرضه لأبشع أنواع الألم وهو الإرهاب النفسى، «سعيد -

الجهينى - يراه بوجهه الصافى، ربما أخذه التردد، لا ينسى تدخله إلى جانب الزينى بركات. ثم خيبة رجاه ومسعاه، أبداً أبداً لم يخب رجاؤه، بعد عودته من الرحلة طلب منه رجل أتاه دائماً هناك جالساً أياماً طويلة»(٢٣).

إضافة إلى الشيخ أبى السعود، ذلك العالم المتفتح الواعى والجرئ الذى لم يكن يخشى فى الله لومة لائم، فقد صفع الزينى بركات بن موسى ذات مرة على وجهه أمام الناس، بعد أن علم بظلمه وإفساده، ولذلك فقد أحبه الناس والتفوا حوله، كان مصدر شكواهم الدائمة كما كان موضع ثقتهم، وهو عندما يساعد الناس ويقف معهم فى وجه الظلم والطغيان، إنما يفعل ذلك بدافع من ضميره ويقينه لا بموقعه ومكانته.

وعلى الرغم من صلاحه وتقواه ومساندته للناس إلا أنه خدع فى الزينى بركات بن موسى كما خدع فيه سائر الناس. كان الشيخ أبو السعود إذن رمزاً سامياً فى نفوس الناس ارتبط بهم وبواقعهم طوال عمره المديد «فوق حشية قديمة مغطاة ببقايا سجادة لم يفن الزمن زهاء ألوانها يجلس مولانا الشيخ أبو السعود، يطيل الإصغاء، يعرفهم كلهم، بعضهم حفظ القرآن على يديه عندما قضى من عمره زمناً مجاوراً لعمود رخامى فى مسجد سيدى سويدان، أو مسجد سيدى إسماعيل الإمبآبى يدرس الفقه والأصول، يفسر المتن، يشرح الأحاديث والآيات

البينات، يقص التواريخ»[٢٤].

الحداثة والمعاصرة فى الزينى بركات:

على الرغم من أن أحداث رواية الزينى بركات تدور فى أواخر عصر المماليك وأوائل العصر العثمانى، إلا أن الرواية تمتلئ بالإشارات والرموز التى تنتمى إلى العصر الحديث. فنظام البصاصين بهذه الدقة نظام حديث ينتمى إلى العصر الحالى، يقوم على الإحصاء والاستقصاء لكل شئ مهما كانت قيمة هذا الشئ. يقول زكريا بن راضى كبير البصاصين «عندما أود الذهاب إلى أى بلدة فى مصر لا أبتعد عن بيتى أجئ إلى هنا، لكل بلدة قسم، كل قرية، أى كوم أو عزبة، أى قطاع فى بر مصر من أدناها إلي أقصاها» ثم يقوم «وبإذن الله العليم القريب سيجئ يوم يصبح لكل إنسان قسم خاص به يلخصه منذ آهة الميلاد حتى رعشة الموت. الآن يبحث بين الدفاتر، بالضبط هذا ما يريده»[٢٥]. فهذا النظام الدقيق فى الرصد والتسجيل ودقة الملاحظة ينتمى إلى العصر الحديث بعد التقدم العلمى المذهل فى هذه الدراسات، ولكنه يبدو ظاهرياً أنه خاص بالعصر المملوكى فالوسائل المعاصرة والحديثة التى اعتمد عليها جهاز التجسس تتمثل في النقاط التالية: «دراسة مستقبلية حول العناصر المنتدبة للتعرف على دقائق حياتها - نظام للجوسسة على الجواسيس أنفسهم، بحيث يستحيل على «البصاص» أن

يعمل لحسابه أو يتحول إلى خدمة جهة أخرى غير التى عينته. كذلك اعتماد سياسة الترغيب والترهيب، والإغراء والتخويف، إضافة إلى دراسة رد فعل الناس تجاه كل حدث سياسى طارئ حتى يستطيع النظام التفطن لكل بداية مقاومة أو تحرك ومعالجتها»[٢٦] . ولذلك يقول: «لدينا طرق لا تخطر على بال إنس أو جن نعرف بها الحقيقة حتى لو همس بها المرء وراء جبل قاف. آه لابد من التزام الحذر بهدوء ليرقب رد الفعل بينهم»[٢٧].

وإذا كان التجسس فى القديم كان من أجل حماية الدين والأعراض أو من أجل حماية المصلحة الخاصة للحاكم وأسرته والطبقة المحيطة به، فإنه اتخذ فى العصر الحديث شكلاً آخر إذ كان غرضه الأساس توطيد نظم الحكم السائدة، ولذلك فقد أصبح التجسس رمزاً دالاً على مؤسسة الدولة بأكملها وليس قاصراً علي فئة معينة من الناس. وعلى هذه الصورة يصبح لجهاز التجسس تنظيم خاص تابع للدولة وخاضع لسيطرتها، فالدولة لا تكتفى بالتجسس على الأفراد والمنظمات التى تهدد أمنها واستقرارها، ولكنها تعين جواسيس يراقبون باقى الجواسيس، فكأن الدولة بهذا النظام لا تعدو أن تكون مؤسسة أو منظمة جاسوسية كبرى، كل فرد فيها يعمل جاسوسا على الآخر، وبهذا يتحول التجسس عن الغرض الأساس من نشأته،

أى من الأهداف البسيطة الساذجة إلى سرطان ضخم ومتشعب داخل جسد الشعب كله.

والذى يدقق النظر فى إمكانيات هذا الجهاز يتضح له أن هذه الإمكانيات الهائلة التى كان يتمتع بها لم تكن تمت بصلة إلى العصر المملوكى بل هى وسائل معاصرة «منها استعمال الخرائط فى الجوسسة، ورسم الأماكن العمومية بدقة، ورصد تحركات العامة بكل عناية، وتخصص جواسيس لمراقبة المناهضين للنظام من المثقفين مثل تخصيص بصاص لمراقبة الأزهرى سعيد الجهينى»(٢٨).

إن جهاز البصاصين الذى أمامنا هو جهاز فى غاية العصرية إذن، من حيث الإحصاء والاستقصاء، ومن حيث الوسائل والأساليب المتبعة فى المراقبة، ومن حيث خضوعه مباشرة للدولة بكل ما تملكه من إمكانيات وخطط، ومن حيث أوجه النشاط المختلفة المنوطة به. وكانت وظيفة هذا الجهاز الأساسية هى المحافظة على الأوضاع السياسية السائدة، والتصدى للثورات التى تقف ضد هذه النظم.

وباختصار شديد فإن جهاز البصاصين الذى سيطر على مجريات الأمور فى العصر المملوكى - والذى شغل معظم أحداث الرواية أو كلها - هو جهاز ينتمى إلى عالمنا المعاصر، و «إن المتأمل فى حقيقة جهاز البصاصة فى *الزينى بركات*،

تنظيماً وأهدافاً وأساليب عمل، سرعان ما يدرك أن التاريخ العربى فى كل مراحله الماضية براء من مثل هذا النموذج، وأن الجهاز برمته تقريباً كما تكشف عنه الرواية إنما هو منتم إلى التاريخ الحديث، وتابع لأنظمة سلطوية حديثة، سواء فى مصر أو فى غيرها من أقطار العالم المعاصر، تحت اسم أجهزة المخابرات، التى باتت نشاطاتها وممارستها معروفة للكثيرين. وقد كان الغيطانى يعى هذه الحقيقة ويؤكدها: «إن جهاز البصاصين الذى قدمته فى الزينى بركات لم يكن له وجود فى هذا العصر (عصر المماليك) إنه من عصرنا نحن»[٢٩].

الإسقاط والرمز فى الزينى بركات:

أكدت سيزا قاسم فى تحليلها الفنى للرواية أن شخصية الزينى بركات ترمز إلى شخص معين فى عالمنا المعاصر، فقد ينظر إلى استمرار الزينى بركات فى منصبه بعد هزيمة ١٩٦٧ العسكريةالنكراء، فى معركة قلبت موازين القوى فى العالم العربى بأسره. وتساءلت سيزا قاسم قائلة «فهل هو استعارة عن جمال عبد الناصر الذى استمر فى الحكم بعد الانهيار العسكرى فى ١٩٦٧م؟»[٣٠] وقالت «إذا كان الزينى بركات فى نص ابن إياس لا يتعدى كونه وصوليا، فقد اكتسب فى نص جمال الغيطانى أبعاداً تتجاوز هذه الدلالة، فهو يمثل المكر والدهاء الذى تلجأ إليه الدولة البوليسية للسيطرة على نفوس

الأفراد وخلخلة مقاومتهم وثقتهم. وقد نجح الزينى فى الرواية فى أن يخلق فى النفوس الشعور بأنها مراقبة دوماً، حتى طغى عليها هذا الشعور طغياناً مطلقاً، وإذا بنا نجد المجاور نفسه يستسلم فى نهاية الرواية ويصرخ «إنهم أفسدونى وحطموا قلاعى»(٣١).

وعلى الرغم من وجاهة هذا الاستنتاج الذى قام على التشابه الدقيق بين شخصين لعبا دوراً متشابهاً فى تاريخ مصر، وكانت أوجه الاتفاق بينهما أكبر من أوجه الاختلاف، حيث كان القمع هو سلاحهما المشترك، ومصلحة الوطن تأتى بعد المصلحة الشخصية، والشعور بالذات بلغ أقصى درجاته عند كل من الزينى وعبد الناصر، إلا أن هذا الاستنتاج غفل عن أهم شئ فى الرواية وما ترمز إليه، فقد شاء لها مؤلفها أن تكون رواية منفتحة قابلة لشتى التأويلات، ولم يكتبها لتكون ترجمة أو تعريضاً بشخص معين ولا بحقبة معينة، حيث إن القمع على مدار التاريخ جوهره واحد، والوصولية والمحاباة من شأن كل العصور.

وبهذه النظرة يكون الرمز فى الرواية أعمق وأكثر شمولاً وإحاطة، فالزينى بركات- الشخص - رمز لكل شخص انتهازى نفعى مقامر بمصلحة الشعب، اتخذ المغامرة وسيلة لتحقيق أطماعه وطموحاته.

وسواء أكان هو المعادل الموضوعى لعبد الناصر أم لغيره من الأشخاص الانتفاعيين أو الوصوليين فإنه رمز لكل هؤلاء فى فترة الستينيات وبعد فترة الستينيات وفى كل عصر من العصور. وحين سئل جمال الغيطانى «بماذا ترد على تساؤل وتحليل سيزا قاسم لشخصية الزينى بركات بأنه قد ينظر إلى استمراره فى شغل وظيفته على أنه رمز للسلطة التى استمرت بعد هزيمة نكراء، فهل هو استعارة عن عبد الناصر الذى استمر فى الحكم بعد الانهيار العسكرى عام ١٩٦٧م» أجاب: «هذا استنتاج خاطئ فأنا لم يكن فى ذهنى عبد الناصر وأنا أرسم شخصية الزينى بركات، وقد ظن الروس ذلك أيضاً عندما فكروا فى ترجمتها وظلوا يتأرجحون فى ظنهم هذا حتى اقتنعوا فى العام الماضى وقاموا بترجمة الرواية ونشرها بعد أن تأكد لهم أننى لم أقصد شخصية الزينى بركات استعارة عن عبد الناصر»(٣٢).

وإذا كان الزينى بركات ليس استعارة عن عبد الناصر - كما قال الغيطانى - فإن الظروف والممارسات التى كانت تمارس فى ظل دولة كل منهما كانت متشابهة إلى حد كبير، فلقد كان النظام الاشتراكى الذى طبقه عبد الناصر يتظاهر بالوقوف إلى جانب الطبقات الشعبية المطحونة بينما هو لا يتحرك إلا من أجل كسب تأييدهم وانتزاع أصواتهم لصالح الطبقة البرجوازية،

وكلما أوشك على فقدان هذا التأييد وهذه الثقة استغل الرأى العام غير الواعى عن طريق الدعايات وتسخير وسائل الإعلام لذلك الغرض، وكذلك فقد استغل النظام غفلة الرأى العام وضعفه لدى هذا الشعب المحروم من الوعى والحرية، فمكن للطبقة الانتهازية والوصولية من السيطرة على حظوظ الطبقات الشعبية ومنع الجماهير من أن تقود حركة التحر لحسابها الخاص فتهدد بذلك الوضع الطبقى القائم.

وربما كانت إجابة الغيطانى نفسه تهربا من البصاصين وسترا لخلجات نفسه عن أعينهم وأساليبهم و «من هنا فقد أكد المحللون السياسيون الراديكاليون على الخلط الذى يتعمده بعض الموالين للنظام الناصرى بين شعبية نظام ما وبين المساندة الوقتية التى يمكن أن تقدمها الجماهير لصالح نظام يمنعها من أية مبادرة طبقية. فلقد اضطر النظام لخلق أجهزة تنظيمية وأمنية قادرة على احتواء كل نوع من أنواع المعارضة أو الضغط الشعبى، وكان القصد من هذه الأنظمة الأمنية والتنظيمية خنق هذه التحركات الشعبية التى ولدها فشل النظام فى مخادعة الجماهير، ثم هزيمة ١٩٦٧ ومنع قيام أية تحركات شعبية أو على الأقل منع أى التقاء ممكن بين الحركات حتى لا تتعلم من بعضها البعض ولتبقى كل واحدة منها ضعيفة وحتى لا تأخذ مطالب الوحدة الشعبية شكلاً محدداً انطلاقاً من هذه

التحركات»[٣٣].

إذن فـالرمـز فى رواية الزينى بركـات واضح الدلالة، وهو يهدف إلى تعرية الواقع الحديث الذى قام على الاستبداد والقهر، ويدين الحقبة المظلمة فى تاريخ مصر، التى تولى فيها الحكم شلة من المحسوبين على مصر، ولم يكن الزينى بركات رمزاً لواحدٍ بعينه، بل هو رمز لأشخاص كثيرين متفقين فى الهدف والغاية، وهو رمز للحاكم الذى تقوم دعائم حكمه علي القمع والاستبداد، ورمز للسياسى الانتهازى الذى يمالئ رجال الحكم والسلطة ويداهنهم من أجل الحصول على المناصب الكبرى ولا يحصل عليها بالكفاءة والجلد، وهو أيضاً رمز للكاتب والمفكر الجبان الذى يروج للباطل ويقف موقفاً سلبياً من الآثار الوخيمة خوفاً من البطش أو طمعاً فى منصب رفيع، وهو رمز للمسئول المخادع الذى يراقب المسئولين الكبار فى كل تصرفاته، ولا يتحرك بوازع من ضميره وإيمانه، ولا ينطلق من مراعاة مصالح بسطاء الناس ولكنه ينافق رؤسائه وقادته فى العمل وحسب. وكذلك فهو رمز لرجل الأمن الذى حاد عن عمله الحقيقى والمتمثل فى حماية الأرواح والأبدان ونشر الأمن والاطمئنان فى نفوس الناس، إلى إرهاب الناس وبث الذعر والفزع فى قلوبهم بمجرد ذكره فى نفوسهم.

وباختصار شديد فإن «الزينى بركات» رمز لكل صور الفساد

والانتهازية والوصولية مهما تعددت صورها وملامحها، ومهما تنكرت وتخفت وراء شعارات جوفاء لا حقيقة لها، ومهما كان لها من تأييد شعبى كبير قائم على الخوف والإرهاب والتزييف.

الإسقاط والرمز فى تجليات الغيطانى:

تعد التجليات بأجزائها الثلاثة أكبر أعمال الغيطانى حجماً وأثراها فناً، إذ تميزت عن سائر أعماله بالخصوبة والشمول والامتداد المكانى والزمانى والتنوع والغزارة المعرفية الكبيرة، فقد تحولت تلك الرواية إلى ملحمة كبرى صنع أحداثها وشخوصها الماضى بتجربته العريقة، والحاضر بنظرته الطامحة الباحثة عن الذات. وفى الفصل الثانى سبق عرض الرواية وما قامت عليه من استلهام للتراث الصوفى الإسلامى، ذلك التراث الخصب والثرى.

ويهمنا هنا دارسة أسرار هذا الإسقاط وكشف هذه الأسرار التى تضمنتها الرواية ثم بيان قيمتها الفنية.

والتراث الصوفى تراث خاص جداً، إذ يقوم فى مجمله على الذوق والوجدان ويعتمد على الرمز والإيحاء وينأى عن المباشرة والتقريرية.

والقارئ لتجليات الغيطانى يدرك أن هذه التجرية الفذة الفريدة قد امتدت زمنياً لتشمل عصوراً عديدة وحقباً مختلفة، بعضها يضرب بجذوره فى أعماق الماضى السحيق وبعضها

الاخر ينتمى إلى العصر الحديث، ذلك العصر الذى شهد العديد من المتغيرات السياسية والاجتماعية والدينية، سواء على المستوى المحلى أم على المستوى العالمى، وصاغ الغيطانى هذه التجربة على شكل «سيرة ذاتية» له ولأسرته وحياته الخاصة والعامة بشكل جديد.

وإذا كانت أعمال الغيطانى فى معظمها قد اهتمت بالمشاكل السياسية والفكرية وتبنت قضية الدفاع عن الحريات وإدانة القهر والإرهاب النفسى والفكرى، فإن رواية التجليات تأتى فى طليعة هذا الأعمال الروائية، حيث عبرت عن هموم السياسة المعاصرة واستغرقت فى حلم طويل تنشد فيه مجتمعاً خالياً من الشرور التى سودت بياض الكون. والذى يطالع الرواية يدرك أن توظيف الشخصيات التراثية من مثل الحسن والحسين وابن عربى والسيدة زينب، وما دار فى الرواية من أحداث، لم يكن مجرد تسجيل لأحداث التاريخ الإسلامي ووقائعه، بل كانت «معادلاً موضوعياً لمضمون التجربة السياسية المعاصرة، لكونها أحد هموم المؤلف الملتزم بقضايا مجتمعه وهمومه ومشكلاته»(٣٤).

إن رحلة الرواى ومعراجه إلى العالم السماوى ما هو إلا هروب وابتعاد عن هذا العالم الدنيوى، وما يسوده من شرور واعتداء على حياة الأتقياء والصالحين، وهو رمز لما يجب أن

يكون عليه المجاهد، حيث من الضرورى أن يتخلى عن آثامه ونزواته لكى يرقى ويحلق فى عالم الطهر والشفافية، فالإنسان مكون من شقين: شق مادى وشق روحى، وبقدر ابتعاده عن ماديته وبشريته بقدر قربه من المعراج الروحى، وفى تحليق الإنسان وشفافيته راحة وخلاص للنفس، وبحث عن عالم المثل ليحل محل عالم الواقع المادى: «بعد صمت قالت رئيسة الديوان.. لأنك حاولت، لأنك جاهدت، فسيتجلى لك بعض من بعض، وليس كل فى كل، لأنك محدود بوجود مقدر، ولن يتسع، ستتجلى لك لمع وإشارات، وسيصحبك من حين إلى حين سيد شباب أهل الجنة، اصبر الصبر الجميل، فلو مددت الكلام وحاولت السعى وراء الحقائق لكلت يمينك ولحفى القلم، وضاقت القراطيس والألواح.. مدت يدها ذات الندى والطل، مستنى فأصبح البصر حديداً والتناول شاسعاً»(٣٥).

إن الإنسان فى حياته الدنيا لكى تتبدى له حقيقة الأشياء وتتجلى له فى شكلها الحقيقى عليه أن يقطع لذلك رحلة طويلة من المجاهدة والمعاناة، ولذلك فإن الراوى هنا يبحث عن خفايا الأشياء وبواطنها، نراه يحاول ويسعى مراراً وتكراراً، ولم يكل بل جاهد وعانى، ونتيجة لذلك فقد أخبرته رئيسة الديوان بأنه أوشك على الحصول على مراده وأن الأشياء ستتجلى له، وأنه سيطلع على أشياء لا يطلع عليها غيره وهذا هو شأن الإنسان

الثائر الذى لا يقف عن حدود ما هو متاح بل يبحث عن أخفى الخفايا وأدق التفاصيل، يبحث عن الوعى الذى يجعله قادراً على وضع الأمور فى نصابها.

والذى يتأمل فى سعى الراى إلى الديوان بحثاً عن هذه التجليات يدرك مدى معاناته واستعداده لخوض هذه التجربة، فقد سعى بنفسه إلى الديوان الذى هو رمز للطهر ولم يطلب منه السعى.

ومن الملاحظ أن شخصية الحسين فى التجليات تتمتع بالظهور الطاغى، فهو دليل الرواى ومرشده، وهو ينتمى إلى أفراد الديوان الذى يتشكل من رئيسته السيدة زينب بنت الإمام على بن أبى طالب، ويجلس عن يسارها الحسين وعن يمينها الحسن.

ومن المعروف أن دور الحسين التاريخى يكمن فى الجهاد فى سبيل الله والتصدى لبنى أمية الذين اغتصبوا حقوق المسلمين، وحولوانظام الحكم القائم على الشورى إلى ملك عضود، وبذلك يصبح الحسين فى التجليات رمزاً للجهاد والبطولة والتضحية، ويتحول إلى ملهم لكل باحث عن الحق والجهاد والحرية.

وإذا كان الحسين وهو سيد الشهداء قد دفع حياته ثمناً لجهاده والحصول على حريته، فإن هذا يمثل الدافع الحقيقى

لكل صاحب رأى أن يحتذيه ويسلك نفس مسلكه: «احتوانى صريع كربلاء، سيد شباب أهل الجنة بعينين سمحتين وجبين وضاء، ونظرات محب شفوق، حتى إنى خجلت من التطلع إليه، تلك رقة لم أعهدها وهذا حنان لم يسبغ على مثله، سررت وتبسمت وتبشبشت، ونزل فى قلبى أمن وشوق، وأصبحت كأنى فى جماعة وحشد عظيم، اقتربت فشممت له رائحة طيبة، ونفساً عطرياً، سألنى أنا.. إلى أين السفر؟ قلت : أتطول المسافات؟ قال: الإنسان لا تسهل عليه صعوبات البداية إلا إذا عرف شرف الغاية»(٣٦).

إن الرواى هنا يستمد قوته وشفافيته من صحبته للحسين، الذى كان دافعاً له على نبذ الخوف والتردد، وأعلمه فى بداية الصحبة والرحلة أنه إذا كانت الغاية نبيلة وسامية فإن الصعوبات التى يلاقيها فى سبيل الوصول إلى هذه الغاية تصبح سهلة، وهذا هو «المبدأ» الذى يدفع الإنسان ويحثه على مواصلة الجهاد.

على أنه ينبغى أن يلاحظ أن تضمين الرواية لقصة الحسين وسيرة حياته لم يكن تأريخاً لقصة حياة الحسين وسيرته الذاتية، وإنما قام على انتقاء مواقف معينة تدل على الجهاد مثل تصديه لبنى أمية واستشهاده فى سبيل الله، وهذا يعنى أن توظيف هذه الشخصية فى الرواية كان بدافع إبراز مدلولاتها

القيمية المجردة، وبذلك يكون توظيف شخصية الحسين توظيفاً رمزياً لأعظم القيم وأنبلها، وهى قيمة الجهاد فى سبيل الله، وهذه القيمة التى لافكاك لأى ثائر وصاحب فكر من التمسك بها والدفاع عنها.

وإذا كان المؤلف قد وظف شخصية الحسين فى هذا العمل الكبير، وانتقى بعض مواقفه التاريخية العظيمة، فإنه أقام ثنائية وازدواجية بين الحسين وبين أشخاص من التاريخ المعاصر مثل جمال عبد الناصر، وذلك لكى يضفى على هؤلاء الأشخاص نوعاً من العظمة والرابطة المتينة بهؤلاء العظماء الذين كان لهم دورهم الكبير فى المجتمع، ففى الوقت الذى يتجلى للرواى فيه ظهور الحسين بمواقفه العظيمة والخالدة وجهاده المشرف ضد الظلم والطغيان، يتجلى له أيضاً جمال عبد الناصر بصحبة الحسين وهو يسعى فى نفس الطريق الذى سلكه الحسين سيد الشهداء. يتجلى عبد الناصر فى زمن الهزيمة المرة التى عاشتها مصر ليدين التطبيع بين مصر وإسرائيل؛ إذ كيف تتحول العداوات والقتال المرير الذى ظل لسنوات طويلة إلى صداقة ومسالمة؟ كيف نسيت القيادة المصرية دماء شهدائها التى تفجرت فى كل شبر من أرض مصر؟ كيف نسيت القيادة بهذه البساطة هذا العنت والصلف الإسرائيلى؟

ولذلك فإن جمال عبد الناصر - كما يرى الراوى - قد فجع

برؤية الأعلام الإسرائيلية، كما فجع بالمسالمة الذليلة مع عدو الأمس الذى أصبح صديق اليوم، وراعه ما أحس به من روح الضعف والهوان التى استشرت بين أبناء مصر، «هز رأسه، وهنا لاحظت أن المشيب طق فى رأسه كله.– إذن.. أنا فى مصر. دهشت.. صاح – ولكنى أرى مالا يجب أن يرى. توقف لحظة، ثم بدأ ينطق كلماته من خزائن الحيرة والتساؤلات.. هل اخترق الإسرائيليون الجبهة؟ قلت: لا. – هل وصلت جيوشهم إلى القاهرة؟ قلت لا. قال: ماذا أرى إذن؟ فسر لى، اشرح لى، تأخرتمونا فى الزمان، وتقدمناكم، أجبنى، أليست هذه أعلامهم؟ أليس هؤلاء سياحهم؟ أليست هذه كتبهم وصحفهم؟»(٣٧).

إن الراوى في هذه التجليات يبدو ناصرياً شديد الإيمان بدعاوى عبد الناصر الدعائية والإعلامية وما كان يتبعه من شحذ همم الناس عن طريق الخطب العصماء التى لا تعدو أن تكون مجرد كلمات جوفاء و «فرقعة» وقتية لا تثبت أمام أرض المعركة والواقع، فقد ذاقت مصر وسائر الدول العربية هزيمة نكراء فى ١٩٦٧ من دولة إسرائيل التى لا يزيد تعداد سكانها عن سكان حى صغير من أحياء القاهرة، ولم تكن هذه الهزيمة لتلحق بنا إلا فى ظل قيادات ضعيفة مهترئة لاهم لها إلا المصلحة الشخصية، قيادت لم تتحرك بشكل إيجابى لتقوية جيوشها ودولها، ورفع الروح المعنوية لدى هذه الشعوب المنهكة.

ولذلك فإن حماس الراوى الشديد لعبد الناصر، وجعله فى نفس كفة الحسين سيد الشهداء هو من قبيل الخداع، الذى يرمى إلى رفع من خمد ذكره وانطفأت سيرته، بمقارنته بمن أضاء بسيرته طريق السالكين ودرب المجاهدين. «تجلى لى عبد الناصر ثانية، بدا غاضباً، لكنه يفعل، أمر بتنكيس أعلام الأعداء، وإزالتها من فضاء القاهر، أمر بإلقاء القبض على أفراد العدو المتواجدين فى الديار، من سفير وأعضاء سفارة، ومندوبين وممثلى هيئات، جواسيس، ورسم باعتبارهم أسرى حرب، أمر، وأمر، لم يمتلك قلما وشعاراً يوقع به، إنما طاف بالميادين يزعق، فالوسائل معدومة والحيل واهية والقدرة قصية، والوجوه غريبة، والسحن غير معهودة»(٣٨).

إن ارتفاع الأعلام الإسرائيلية فوق أرض مصر، وتمثيل إسرائيل بسفارة رسمية فى القاهرة، أمر غريب حقاً وغير مقبول، ولكن عبد الناصر نفسه الذى أدان هذه الأعلام الإسرائيلية وأمر بتنكيسها والقبض على الإسرائيليين - كما صوره الراوى - هو المسئول عن ذلك ويتحمل جزءً كبيراً من الهزيمة السياسية النكراء التى لحقت بمصر، لذلك فإن إنكار عبد الناصر لهذا الأمر وانفعاله الشديد يعد مواصلة لنفس الأسلوب الذى كان يتبعه فى حياته، وهو اللجوء إلى الكلام والتصريحات من مثل قدرته على إلقاء إسرائيل فى البحر هى

وكل حلفائها وغير ذلك من التصريحات الجوفاء، وما أظن تطبيع العلاقات مع العدو الإسرائيلى بعد موت عبد الناصر إلا بسبب ما تركه عبد الناصر من هزائم وإحباطات وخسائر فى الأرواح والنفوس ويأس من النصر بسبب الرعب الذى بثه فى قلوب المصريين عن طريق أجهزته البوليسية التى انشغلت بمراقبة المصريين وتعقبهم، وغفلت عن العدو الحقيقى.

وإذا كان الراوى يرتفع بعبد الناصر إلى هذا المقام الذى يتساوى فيه بالحسين بن على ويضعه بإزاء عظماء التاريخ الإسلامى ومجاهدية، فإنه يحط من شأن أنور السادات بشكل كبير ويعتبره المسئول عن كل خلل أصاب مصر والعالم العربى. فهو فى نظر الراوى الذى مكن للعدو الإسرائيلى من إقامة دولته عن طريق التطبيع السياسى، وهو كذلك المسئول عن هذا التفاوت الطبقى الكبير الذى حدث فى مصر بعد فترة الإنفتاح الإقتصادى كما أنه انتهج سياسة القمع والإرهاب لإسكات خصومه. بل إن الراوى قد اعتبر يوم مقتل السادات عيداً قومياً للبلاد، واعتبر قاتله بطلاً ومجاهداً عظيماً وشهيداً فى سبيل الله، ولا يفتأ أن يطلق على السادات وصف «الجلف القاسى»، يقول عبد الناصر قبل لحظة المواجهة الدموية عن أنور السادات «أنا من وضعته حتى وقف بجوارى، وعينته نائباً لغيبتى وحضورى، وأعترف بعد فوات الأوان أن الغشاوة غطت عينى حيناً من الزمن، وكان الثمن الذى دفعته وسفحته بلادى وأمتى

باهظاً»[٣٩].

إن أنور السادات فى نظر الراوى يمثل الخيانة والغدر، وتضييع العهد الذى قطعه على نفسه أمام عبد الناصر والشعب أن يحافظ على مصالح العباد وأن يستمر فى مواصلة الجهاد والحرب ضد الأعداء، وقد استدعى الراوى صورة المؤرخ المصرى ابن إياس وهو يخاطب أنور السادات بألفاظ قاسية:

«ولاّك عبد الناصر فاستخلفت فقبلت وتنكرت وعاديت الفقراء والمعدومين وكل من كد لأجلهم، حرضت ضده وضد مبادئه وهو غائب لا يستطيع رداً أو دفاعاً، وفرطت فيما فرطت وهذا لم يتفق مثله لخاير بك سلفك الذى سلم مصر المحروسة إلى العثمانيين» [٤٠].

وقد أخذ الراوى على عصر السادات عدة مآخذ، واعتبرها أخطاء سياسية فادحة، أدت إلى زيادة الفقر والفقراء، ورفعت من شأن الطبقة الاستغلالية، التى استغلت نفوذها لدى السلطات فأقامت مشروعات لاتساهم فى تقدم مصر وحل مشاكل الفقراء إنما هى مشروعات تقوم على امتصاص دماء الفقراء عن طريق بيع الأوهام لهم، مثل شركات المياة الغازية ومكاتب السفريات والسماسرة وغير ذلك، وقد كونت هذه الطبقة الاستغلالية ثروة طائلة واحتكرت السوق لنفسها.

ومن المآخذ الكبرى التى أخذها الرواى على السادات وعصره الصلح مع إسرائيل وتطبيع العلاقات معها، والقطيعة

مع العرب بسبب هذا الصلح، وقد اعتبر الراوى هذا الصلح مع إسرائيل اعترافاً بها كدولة لها كيانها ووجودها الحقيقى والفعال رغم ما قامت به من حروب مستمرة ضد العرب وما تقوم به ضد الفلسطينين العزل فى أرض فلسطين المحتلة، ورغم أن إسرائيل اغتصبت أراضينا بالقوة وبالدعم الغربى لها، ولعلى أتفق مع الكاتب فى ذلك إذ إن خسارة مصر والعرب أثناء حروبها مع إسرائيل لا تعادل - من وجهة نظرى - خسارتها بعد التطبيع مع إسرائيل. ولكن عصر السادات ليس هو المسئول الوحيد عن ذلك، إذ إن العصر الناصرى كان السبب الرئيسى والمباشر فى ذلك.

ولأن عصر السادات عصر يتسم بالضعف والعمالة للدول الأجنبية التى اعتبرها السادات دولاً صديقة وطلب مساعدتها - كما يصور الراوى - فقد حاول السادات تشويه وجه عصر عبد الناصر وتحقيره، وبذلك فإنه لم يحافظ على الجميل الذى أسداه عبد الناصر إليه، بل راح يجرده من كل فضيلة وإحسان ويصمه بكل خسيسة ودنيئة، وذلك من أجل إبراز صورة نظامه وحكمه نقية ناصعة البياض على النقيض من نظام عبد الناصر الاستبدادى وبذلك «فإن الصراع الذى يقيمه المؤلف هنا بين عبد الناصر والجلف - أى السادات - يقوم أساساً على مفارقة درامية، ففى حين نلحظ أن عبد الناصر يعتبر الجلف من جنده

وأنصاره، نلحظ بالمقابل أن الجلف يضمر التنكر والخيانة»[٤١].

وهذه المفارقة هي التي جعلت الأول يتجلى للراوى بصحبة الشهداء والمجاهدين، بينما جعلت الثاني يقترن بأصحاب الدور الخياني في تاريخ مصر مثل خاير بك الذى لعب دوراً خيانياً في تاريخ مصر المملوكية ، كما استدعى الكاتب بعض أمثلة السقوط للدولة الإسلامية مثل سقوط دولة الأندلس، بعد أن استمر الإسلام فيها ثمانية قرون، وكان هذا الاستدعاء والاستلهام لهذه الأحداث الجسام إسقاطاً على هموم العالم العربي والإسلامي المعاصر، وخاصة في عهد السادات الذى اعتبره المؤلف مسئولاً عن سقوط «الوحدة العربية» والتجمع العربي، بعد أن اتجه إلى أعدائه ليصافحهم ويسالمهم متناسياً مأساة احتلالهم لجزء رئيس من أجزاء الوطن العربي، وهو أرض فلسطين المحتلة.

وباختصار فإن المؤلف قد كان شديد الاهتمام بالقضايا السياسية في عهد عبد الناصر والسادات باعتبارهما عصرين متنايِنين، واتخذ من الإسقاط و«سيلة تعكس وضعاً مأساوياً لجيل بأكمله، وواقعاً أفرزته شروط تاريخية وسياسية واجتماعية من خلال تجربة عبد الناصر وظهور الساداتية وامتدادها حتى بعد موته، وما تلا كل ذلك من أوضاع السقوط والتردى والانهيار التي عرفتها مصر بعد حرب أكتوبر ومعاهدة «كامب ديفيد» وما

يحيل عليه كل ذلك من تقلبات المناخ السياسى العربى فيما يخص القضية الفلسطينية والصلح مع إسرائيل» (٤٢).

وقد أبرز الراوى دور خالد عبد الناصر فى محاولة إحياء سيرة والده، وذلك تعميقاً للحس الوطنى وتأكيداً على دور جمال عبد الناصر القومى والتاريخى، ولا يتوانى الراوى عن تأكيد هذا النزوع نحو تعميق حس النضال فى هذا الاتجاه، إذ يصرح أنه «لنجم خالد الأولاد وأولاد الأولاد.. ولنجم خالد الحلم والثورة.. ولنجم خالد الخيل والصفصاف.. ولنجم خالد صرخة المولد الأولى.. إنه سيأتى حين من الدهر يهتدى به كل من يسعى فى البر..ها أنا أنبه وأشير - عسى أن يرى أهلى وقومى ما رأيت وأن يعرفوا ما عرفت وأن يهتدوا إلى موقع ذلك النجم كما اهتديت فانتبه ياغافل» (٤٣).

المفارقة بين الماضى والحاضر:

سبقت الإشارة إلى أن الراوى فى استلهامه لأحداث التراث لم يقف عند حدود النقل الحرفى لهذا التراث، بل إنه ربط بين الماضى والحاضر وأقام ازدواجية بينهما، كما أنه أسقط أحداث التاريخ على الواقع المعاصر، بذلك يكتسب النص قيمته وتفاعله واستمراره وتجدده، وفى التجليات يتضح بوضوح هذا الإسقاط على الحاضر، كما تتضح المفارقة بين الماضى

والحاضر، فالراوى يأتى بأحداث معينة من التاريخ والتراث لها مدلولها المعروف فى العصر الحديث، فعندما يتحدث الراوى عن الحسين بن على وموقف يزيد بن معاوية وأعوانه منه، وما كان منهم من التفاف حول يزيد من أجل المصلحة والنفعية، تقترن هذه الصورة فى العصر الحديث برجل الشرطة الذى يقف مع السلطة ضد الحق والعدل «تجلى لى عبيد الله بن زياد، قبيل خروجه من البصرة تتاح له الفرصة كى يبدى الولاء ويعلن، عندما أبلغوه أنهم قبضوا على رسول الحسين إلى البصرة أمر بإحضاره إلى الميدان الكبير، استل سيفه وضرب عنقه، هكذا رأيت مقتل أول رسول فى الإسلام، أغمد ابن زيادة سيفه بدون أن يمسح ما علق به من دم، خطب فى الناس، قال إن يزيد ولاه الكوفة، وأنه عزم على المسيرة إليها، وأنه استخلف أخاه عثمان بن زياد، حذرهم هددهم، خوفهم، أقسم أن يأخذ الأدنى بالأقصى، والبرئ بالمذنب» (٤٤)

إن عبيد الله بن زياد كان بمثابة الأداة التى استعملها يزيد فى إخافة مخالفيه وإرهابهم، وبث الذعر بين الناس لكى يوطد للدولة الظلم والطغيان ، وقد استدعاه الراوى فى الرواية لا لمجرد التعريف بحقيقة تاريخية ثابتة وإنما ليقيم علاقة جدلية بين الماضى والحاضر لكى يسقط هذا الماضى البعيد على الواقع الذى نعيشه، فقد تداعى للراوى بمجرد استدعائه

لشخصية ابن زيادة صورة ضابط الأمن الذى تستغله السلطة الحاكمة فى تنفيذ سياستها وقمع خصومها، وفى هذه المرة ترتفع يد الضابط لتصفع عبد الناصر نفسه، وفى ذلك إشارة إلى محاولة تشويه صورته والتقليل من إنجازاته «وهنا سافرت وأنا واقف، عدت إلى تلك الزنزانة، رأيت هذه الضابط بعينه، بملامحه، بقامته الممتلئة، ولكنه يرتدى الثياب التى رأيته فيها أول مرة، يدور حول المكتب يقف أمام عبد الناصر معصوب العينين، يسأل بصوت مغاير لصوته.. لماذا قدمت إلينا؟ تمر دقيقة.. ترتفع يد الضابط مفرودة الأصابع، تهوى على الوجه الذى طالما أطل وأشرق وحنا، يتوقف الضابط ليرى تأثير الصفعة الأولى، تماماً كما جرى معى، العجيب أننى تألمت وتوجعت كأن المضروب أنا، كأن المعذب أنا» (٤٥).

إن الشخصيات فى هذه الرواية هى شخصيات حقيقية حملها الكاتب أبعاداً معاصرة، وكذلك هى شخصيات تراثية أسقطها الكاتب على الواقع، وأصبح لكل شخصية تراثية مقابل موضوعى معروف، هذا المقابل الموضوعى ينتمى إلى العصر الحديث، وقد استطاع من خلال هذه المفارقة أن يقول ما يريده دون أن يخشى من قهر السلطة وتسلط الرقابة، فقد كانت الشخصيات فى أصلها شخصيات حقيقية واقعية، وفى واقع الأمر هى شخصيات ذات بعد سياسى «فتارة تكون هذه

الشخصيات دليلاً ومرشداً مثل شخصية الحسين، وأخرى كاشفة عن حجب الواقع وتهديه إلى تجليات الأحلام مثل شخصية ابن إياس. وثالثة تكون واحة للأمان وتمده بقوى سحرية ليدرك حقيقة واقعه المعيش، مثل رئيسة الديوان كما يحدث الكاتب تفاعلاً والتحاماً بين شخصية الحسين والراوى والأرض، التى تروى تاريخ أجداده. فكما عاتبه الحسين على العدو الذى أصبح صديقاً فقد اشتد حزن الحسين عندما علم بضياع أرض أجداده»[٤٦] وبالطبع فإن العدو الذى أصبح صديقاً هو إسرائيل، وبديهى أن الحسين لم يشهد تلك الأحداث ولكنها خطرات مرت بعقل الكاتب وتجليات تكشف له أو تخيلات تدور فى عقله الباطن، ويتمنى حدوثها أو تحقيقها، ولو كان لجأ إلى تسجيلها بشكل مباشر لفقد تأثيرها الروحى والمعنوى الذى استمدته من سيرة هذا المجاهد العظيم، وربما لما كان فى استطاعة المؤلف أن يعبر عن نفسه بحرية تامة إزاء القضايا السياسية المعاصرة، التى تعيشها مصر والأمة العربية.

وقد أفادت المفارقة فى بنية الرواية بحيث ترى الأحداث المتباينة والمتناقصة بجوار بعضها، مما يكون له أكبر الأثر فى إجلاء الصورة ووضوحها، فالضد يظهر حسنه الضد كما هو معروف، فعندما يبرز الراوى صورة الحسين وجهاده المشرف من أجل العدل والمساواة ويظهر كذلك صورة معاوية بن أبى

سفيان وهو يحرص على الملك والسلطان. تظهر المفارقة بين توجه كل منهما، وعندما يبرز الحاضر بجوار الماضى يتضح البون الشاسع بينهما «ففى بنية الرواية يعكس الكاتب المفارقات من خلال المواقف المتراصة والمجاورة، حيث تمتزج الظلمة بالنور والميلاد بالموت والإخصاب بالعقم» (٤٧).

لقد نجح الراوى فى أن يجعل من هذا التراث الثرى أداة تصويرية وتعبيرية عن الحاضر، فما ظهور هذه الشخصيات التراثية واستخدامها بكل أبعادها سوى رمز للواقع المعاصر بما فيه من إحباطات وتطلعات، فالراوى لم يقف فى تجلياته عند حد استدعاء الشخصية التراثية وتسجيلها تسجيلاً حرفياً، ولكنه حملها دلالات إيحائية معاصرة «فيصبح مقتل مسلم بن عقيل رمزاً لمقتل الشاعر الفلسطينى مازن جودت أبو غزالة الذى استشهد فى طوباس بالأرض المحتلة فى ٢نوفمبر ١٩٦٧ وتصبح موقعة كربلاء مقابلاً موضوعياً لهزيمة ١٩٦٧» (٤٨)، كما تصبح ثورة الحسين وأتباعه ضد بنى أمية رمزاً لثورة عبد الناصر والضباط الاحرار ضد الاحتلال الأجنبى لمصر، ويصبح تواطؤ خاير بك مع العثمانيين وخيانته لدولة المماليك فى مصر تعبيراً عن خيانة أنور السادات وتوقيعه لاتفاقية صلح مع اليهود وتطبيع العلاقات مع العدو وقطع الأواصر والراوبط مع الأشقاء، وكذلك فإن التفاف بطانة السوء حول ملوك بنى أمية وتأييدهم

تعبير صادق عن طبقة الانتهازيين والنفعيين الذى ملأوا مصر فى فترة السبعينيات وصفقوا للظلم من أجل مصالحهم الشخصية والتى تمثلت فى بناء القصور واكتناز الأموال.

وقد نظر الراوى إلى التراث على اعتبار أنه النموذج الأمثل للحضارة العربية الإسلامية، ومن ثم فهو يتباكى عليه ويتمنى لو يعود الزمان إلى الخلف ليعيش فى هذا الزمن النظيف الذى كان شاهداً على عظمة العرب وحضارتهم، وفى هذا البكاء على الماضى إدانة للواقع العربى المعاصر أيضاً، لأنه حاد عن طريق الأجداد، كما أنه واقع منهار من أساسه يقوم على الظلم والطغيان، وتنتشر فيه العمالة والخيانة وتنشط فيه أجهزة الأمن والتجسس من أجل إرهاب الناس وتخويفهم «عرفت أنهم من رجال الشرطة السرية قساة القلوب، عرفت أنهم أول ثلاثة وصلوا إلى الكوفة ليخوفوا الناس من الوقوف إلى جوار الحسين ومناصرته، فى هذه اللحظة برق خاطرى فأدركت شخص الضابط، هو من ضربنى وصفعنى ولكمنى وهددنى وسب أمى وأبى، هو الذى أبدى لى الرقة ثم انقض على يروم فقأ عينى، عندما اعتقلت فى أكتوبر عام ستة وستين وتسعمائة وألف» (٤٩) ثم يقول «رأيت التقارير تديج بالحبر السرى فى مقار الشرطة ومأوى العيون الخفية المبثوثة، يراجعها ويضيف إليها هذا الضابط الذى لا يغيب عنى بملامحه» (٥٠).

إذن فراوية التجليات ما هى إلا استرجاع لذلك الماضى البعيد، ومحاولة بعثة من جديد فى النفوس، بعد أن عجز الواقع المعاصر بكل ما فيه عن تحقيق ذاتية الإنسان وإنسانيته.

السلام ـ الحلم والأمل:

عاصر الغيطانى هزيمة يونية ١٩٦٧ أمام إسرائيل، كما عاصر مأساة التطبيع مع العدو الذى لم يظهر ـ حتى الآن ـ أيه نوايا حسنة من أجل تحقيق السلام مع الدول العربية. والغيطانى ـ كما سبق ـ يتقمص دور المؤرخ الراصد لأحداث المجتمع، ومن ثم فإن رواياته تعد تسجيلاً لما يجرى على الساحة السياسية والاجتماعية.

إن الغيطانى يعيش فى حلم السلام ولكنه السلام القوى الذى يحفظ لمصر وللشعوب العربية كرامتها وكيانها، وليس السلام الضعيف الزائف الذى تمليه إرادة القوة والعنف، ومن ثم فهو يرفض التطبيع مع إسرائيل الذى بدأه أنور السادات، ثم سارت كل الدول العربية خلفه، واعتبر الغيطانى المسئولين عن التطبيع خونة للمصالح القومية. ولذلك فهو لا يفتأ يذكر ويكرر ما ألحقته إسرائيل بنا من هزائم وإحباطات حتى لا ننسى بسهولة وننساق وراء التشدق بالسلام. وفى السفر الأول من تجلياته، فصل بعنوان «سلام» يقول فيه «السلام على الأيام الرواحل، السلام

على الأعمار المنقضية، السلام على البهجة الزائلة، والبسمة الحانية، والأنة الشاكية، واللحظة التى لا يمكن استعادتها أبداً، السـلام على أيام الجـهـاد، والثـرى الذى احـتـوى، والظلال الوارفة»(٥١).

إنه يتأسف على أيام الجهاد، التى كانت خيراً وعزاً للأمة، حيث حفظت كرامتها وفتوتها أمام الأعداء، ومن المعروف أنه بالجهاد وحده يمكن أن يعم السلام، حيث سيكون هناك تكافؤ فى القوى ومن ثم فإن أية دولة معتدية ستحسب ـ ألف مرة ـ نتيجة عدوانها قبل أن تقدم عليه.

إن السلام، بمفهومه الشامل والواسع لا يقتصر على مجرد مسالمة دولة أو جماعات ولكنه حلم عميق وأمل عريض ينتظم كل شئ فى الحياة، فما أجمل أن يسير المرء وهو آمن على نفسه، يعيش فى سلام مع بيئته ومع أقرانه، وهذا هو ما نراه فى «وقائع حارة الزعفرانى»، حيث تمثل هذا الحارة نموذجاً للقاهرة بأكملها، من حيث طبيعة العلاقات بين الناس، وطبيعة الواقع الذى يعيشونه، وذلك من خلال رصد دقيق وتفصيلى لهذه الحارة وناسها.

إن رواية «وقائع حارة الزعفرانى» تجمع بين الواقع والخيال والأسطورة «فتنطلق الأسطورة من وقائع مادية وتفاصيل اجتماعية ويحلق بها الخيال فى سماء الواقع ويجسد همومه

ويرمز لها» (٥٢)، فالمكان هو حارة قاهرية تقع فى حى الحسين، ذلك الحى العريق بآثاره وتاريخه، والأحداث التى تدور فى الرواية تبدو أحداثاً أسطورية، حيث يلعب الشيخ عطية دوراً أسطورياً فى حياة أهل الحارة، وقد استطاع أن يعزلها عن الحارات المجاورة، ولم يقف تأثيره ونفوذه عند أهل الحارة، بل امتد ليشمل الحارات المجاورة، ولم يقدر أحد على «دخول الحارة فيما عدا سكانها بدعوى الطلسمة، وكل من يطؤها يلحقه أثر الطلسم، ويتلخص أثره فى سلب الرجال أغلى ما يملكون، قواهم الجنسية».(٥٣).

كان أهل الحارة أشخاصاً عاديين كسائر البشر لكنهم أصيبوا فجأة بعجز جنسى، وأصبحوا غير قادرين على ممارسة رجولتهم، مما أقلقهم وأقلق نساءهم، ولم يجد هؤلاء المصابون بالعجز أمامهم سوى الشيخ عطية، الذى تصفه الرواية بصفات أسطورية ترتفع به عن قدرات البشر، والشيخ عطية هو المسئول عن إحداث هذه الصدمة الجنسية لأهل الحارة، وذلك تمهيداً لإحداث تغيير فى نفوس أولئك الناس فهو «يريد تحقيق اليوتوبيا والعالم الأفضل للبشرية، عالم خال من الحروب والأحقاد والطبقات والآلام، عالم من السعادة والمساواة والحب. وقد أقدم الشيخ عطية على تجربته الأولى فى حارة الزعفرانى بإحداث صدمة جنسية لأهلها وإجبارهم على تنفيذ تعليماته وطاعته

كخطوة نحو نزع الآلام والأحقاد تمهيداً لإقامة عالمه الفاضل الجميل» (٥٤) الذى يسوده الحب والوئام ويسرى السلام بين كل الناس فى هذه الحارة، بدلاً من الفوضى والظلم وسائر العادات الحياتية الهمجية التى يمارسها أهل الحارة.

وهنا يبدو التأثير الجنسى على رجال الحارة كرمز له دلالة على نزع الشهوات من نفوسهم، وسيلة لجأ إليها الشيخ عطية لتطهير هذه النفوس من آفة العبودية لهذه الشهوات والانقياد لتلك اللذات.

إن احتفاء بعض الكتاب والروائيين بالإشارات الجنسية فى أعمالهم يعد رمزاً وتعريضاً بالأوضاع السياسية الفاسدة، فالفساد السياسى يواكبه بالضرورة فساد اجتماعى، والفساد الدينى يتبعه فساد أخلاقى، وبشكل عام فقد لجأ الكتاب إلى إدانة الواقع عن طريق الحديث عن مشاكل الجنس والشذوذ، وها هو ذا نجيب محفوظ يفسر إحدى إشارات قصصه الاجتماعية تفسيراً إيحائياً فيقول عن الشذوذ الجنسى فى رواياته الاجتماعية «لقد كنت أستغل الشذوذ الجنسى فى ذلك العهد كعلامة من علاقات الفساد السياسى فى العهد البائد.. فى السياسة مثلاً، كانت بعض مواد النجاح أو أهمها للشباب الناشىء هى القرابة، الانتهازية، الرشوة، ثم انتهازية الجمال سواء أكان فى الذكر أو الأنثى !! كان الشذوذ يصاحب الانحلال

خطوة خطوة.. وكانت مهمتى هى الإحاطة الشاملة بهذا الانحلال وتسجيله» (٥٥).

وإذا كان الغيطانى هو أقرب الأدباء شبهاً بنجيب محفوظ(٥٦) من حيث الرؤية وفلسفة الأداء، فقد احتفل الغيطانى كثيراً جداً بالإيحاءات الجنسية ودلالاتها، وذلك تأكيداً على إدانته للواقع السياسى الفاسد.

وقد جاءت روايته «وقائع حارة الزعفرانى» كدليل على هذا الاتجاه «فهو يبدع عالماً جديداً على أنقاض العالم القديم المعيش والمستهلك الذى رأينا رفضه من خلال عرضه لوقائع الحياة فى حارة الزعفرانى. ومن الغريب حقاً أن هذا العرض جاء جنسياً فى أغلبه إلى حد المبالغة وتعمد الإثارة، فالوقائع كلها جنسية بحيث تجعل الرواية أشبه بتفسير جنسى للتاريخ والمجتمع» (٥٧).

وإذا نظرنا إلى شخصيات الرواية وجدناها تشمل قطاعاً عريضاً من المجتمع، فيها سائق الأتوبيس والتاكسى «الأسطى عبده مراد» وكان من المشاركين فى حرب فلسطين، وقد أصيب بجراح فى تلك الحروب، وكذلك نجد الموظفين بمؤسسة الأمانات العامة والبقال والتاجر الثرى والموظف الجامعى والفران والموظف الحكومى، كما نرى المستقيم والشاذ، أى أن الرواية قد شملت تقريباً معظم شرائح المجتمع المصرى، وقد استطاع

الروائى أن يغوص فى داخل هذه الشخصيات ويصف أحاسيسها وتقلباتها حال العجز، وما كان يسورها من شعور باليأس والضيق بسبب هذه التقلبات.

وفى لجوء هؤلاء المصابين بالعجز الجنسى إلى الشيخ عطية دليل على العجز الحقيقى والهروب من مواجهة الأزمة بشكل فعال، وذلك لأن الشيخ عطية نفسه كان يتسم بالغموض الشديد، وعدم الوضوح، فلا أحد يعرف بالضبط هل هو قادر حقاً على علاجهم أو أنه يمارس نوعاً من الطلسمة والشعوذة؟ تقول الرواية عنه «البعض يقول إنه رأى الدنيا فى الزعفرانى، آخرون يقولون إنه استقر فى الحارة بعد طواف عظيم، سيقوم الناس ذات يوم فلن يجدوه بينهم، سمع البعض صوته يتلو الآيات البينات فى ليالى المطر الشتوية، ورآه عدد من الأهالى يخرج إلى الزعفرانى فى أشد الليالى برداً، معارفه من أجناس مختلفة، يجئ إليه المغاربة أثناء اتجاههم إلى مكة للحج» (٥٨).

ولاشك أن هذه الصفات أشبه ما تكون بالصفات الأسطورية التى تضفى على الشخص صبغة خارقة للعادة، وقد تحولت هذه الشخصية فى النهاية إلى «صوت هاتف مجرد أشبه بضمير البشرية الذى يجسد توقها الدائم إلى السلام والعدالة والحرية والحب» (٥٩).

وهكذا رأينا كيف استطاع جمال الغيطانى أن يوظف كلا من

التراث التاريخى والتراث الصوفى والتراث الشعبى والأسطورى لخدمة قضايا عصره، ولم يقف عند حدود التراث بأشكاله المختلفة، ولكنه أسقطه ببراعة على الواقع وجسد قضايا معاصرة كثيرة مثل قضايا الحرية والإرهاب وغير ذلك، واستطاع أن ينجو من الرقابة الشديدة التى فرضتها السلطة على الكتب والأعمال الأدبية.

ولعل قيمة التراث الحقيقية لا تتوقف على مجرد استيحائه واستدعائه، ولكنها تكمن فى كيفية توظيف هذا التراث لخدمة قضايا العصر، عن طريق الانتقاء الدقيق والاختيار الواعى لأحداث هذا التراث وأبرز رموزه، كما أن التوظيف الفنى للتراث ينأى عن التقريرية والمباشرة، ويبتعد عن الوعظ.

فالأديب الذى يستلهم التراث ليس من مهمته أن يضع صورة الماضى المشرقة بإزاء صورة الواقع المرير من أجل المقارنة وأخذ العظة والاعتبار، مثلما يفعل الواعظ أو الداعية، ولكنه يعرض بهذا ويدينه بشكل غير مباشر، ويعريه فى عمله الفنى باستخدام الوسائل الفنية المختلفة.

وإذا نظرنا إلى روايات الغيطانى وأعماله القصصية التى يستلهم فيها التراث العربى بأشكاله المختلفة، لوجدناه يبرز قضايا العصر وهمومه دون وعظية أو مباشرة، ودون أن يقول: هكذا كان الأجداد ويجب أن يكون الأحفاد، ولم يطالب بضرورة

التمسك بالماضى وبالقيم ولا غير ذلك، ولكنه عمد إلى إثارة ذهن القارئ وشحذ همته من أجل أن يطلب القارئ بنفسه ذلك.

إن جمال الغيطانى قد تناول العديد من القضايا السياسية والدينية والاجتماعية المعاصرة فى رواياته وعالج موضوعات عديدة من خلال استلهامه للتراث، ومن خلال إسقاطه لهذا التراث على الواقع، وذلك فى شكل فنى يتوخى الدقة والإحكام ويراعى المقاييس الفنية الناجحة للعمل الروائى، ففى رواية الزينى بركات أدان الغيطانى كل أساليب القمع والإرهاب ووأد الحريات، كما أدان الوسائل العجيبة التى تستخدمها السلطة الحاكمة فى التجسس ومراقبة الناس، من أجل إحكام قبضتها.

وكذلك استطاع الغيطانى أن يوظف التراث توظيفاً فنياً فى رواية التجليات، وفى هذه المرة لجأ الغيطانى إلى وسيلة جديدة فى استلهام التراث، حيث اكتفى بانتقاء المواقف والأحداث المتشابهة بين الماضى والحاضر، وذلك من أجل الاستفادة بتجربة الماضى فى كشف حقيقة الواقع المعاصر، ولم يلجأ فى ذلك إلى الأسلوب المباشر أو التعليق على هذه الأحداث ولكنه يكتفى بوضع الصورتين بجوار بعضهما، ومن خلال هذا العمل يهتدى القارئ إلى حقيقة ما يريد أن يقوله الكاتب.

ولعل الغيطانى بذلك يبرهن بطريقة عملية على أن التراث مازال حياً، وأنه قادر على الإسهام الفعال فى الواقع المعاصر

وفى خدمة قضاياه، شريطة أن يتصدى لاستلهام التراث وتوظيفه توظيفاً فنياً، أدباء لديهم رهافة حس ومعرفة عميقة بهذا التراث ولديهم المقدرة على السيطرة على ما يجب أخذه وما ينبغى تركه فى عملية استلهام التراث.

الهوامش

(١) د. حلمى بدير - الرواية الجديدة فى مصر صـ ١١.

(٢) د. محمد بدوى - الرواية الحديثة فى مصر صـ ٢٥٤.

(٣) جمال الغيطانى - مشكلة الإبداع الروائى عند جيل الستينيات فصول عدد ٢ مجلد ٢ صـ ٩٢.

(٤) المرجع السابق صـ ٩٤.

(٥) د. سليمان الشطى - الرمز والرمزية فى أدب نجيب محفوظ صـ ٧ المطبعة العصرية بالكويت سنة ١٩٧٦

(٦) د. سليمان الشطى - السابق صـ ١٠.

(٧) رحلة فى رأس هذا الرجل - جريدة الجمهورية ٩/٤/١٩٦٠ نقلا عن د. الشطى صـ ١١ (السابق)

(٨) محمد بدوى - الرواية الحديثة فى مصر صـ ٢٦٦.

(٩) د. غالى شكرى - العنقاء الجديدة/ صراع الأجيال فى الأدب المعاصر صـ ١٧٢ دار الطليعة - بيروت - ط أولى سنة ١٩٧٧.

(١٠) أحمد محمد عطية - الرواية السياسية «دراسة نقدية فى الرواية السياسية العربية» صـ ١٧ مكتبة مدبولى بالقاهرة - بدون تاريخ الطبعة.

(١١) نقلا عن د . محمد بدوى - الرواية الحديثة فى مصر صـ ٢٦٣، ٢٦٤.

(١٢) نقلا عن د، محمد بدوى - الرواية الحديثة فى مصر صـ ٢٦٤

(١٣) مأمون الصمادى - مرجع سابق صـ ٨٨.

(١٤) د. مراد عبد الرحمن مبروك - العناصر التراثية صـ ٨٥.

(١٥) جمال الغيطانى - مشكلة الإبداع عند جيل الستينيات مجلة فصول سابق صـ ٩٥.

(١٦) السابق صـ ٩٥.

(١٧) سامى خشبة - جيل الستينيات فى الرواية العربية فصول ع٢ مجلد٢ صـ ١١٩

(١٨) د..محمد بدوى - مغامرة الشكل الروائى فصول عدد ٢ مجلد ٢ صـ

.١٤٠

(١٩) عبد الرحمن أبو عوف - تحولات الرواية العربية صـ ١٣.

(٢٠) جمال الغيطانى - مشكلة الإبداع الروائى عند جيل الستينيات فصول صـ ٩٦.

(٢١) الزينى بركات صـ ١٠٥.

(٢٢) الزينى بركات صـ ١٠٥.

(٢٣) السابق صـ ٢٣٠.

(٢٤) السابق صـ ٤١.

(٢٥) السابق صـ ٣٦.

(٢٦) السابق صـ ٣٦.

(٢٧) بتصرف - عبد السلام الككلى - مرجع سابق صـ ٨٧.

(٢٨) السابق صـ ٨٧.

(٢٩) مأمون الصمادى - مرجع سابق صـ ٩٩.

(٣٠) سيزا قاسم - المفارقة فى القص العربى المعاصر صـ ١٤٧ مجلة فصول مجلد ٢ عدد ١٩٨٢.

(٣١) السابق صـ ١٤٧.

(٣٢) مقابلة مع جمال الغيطانى - مجلة الدوحة (١١٦) سنة ١٩٨٥ صـ ١٠٦.

(٣٣) عبد السلام الككلى مرجع سابق صـ ٩٧.

(٣٤) مأمون الصمادى - مرجع سابق صـ ٣٩.

(٣٥) التجليات صـ ٤٠.

(٣٦) التجليات صـ ٤٥.

(٣٧) التجليات صـ ١٢

(٣٨) التجليات صـ ١٥.

(٣٩) التجليات صـ ٢٧٧ جـ١

(٤٠) السابق صـ ٢٨٠ جـ١

(٤١) مأمون الصمادى - الغيطانى والتراث صـ ٣٥.

(٤٢) عبد السلام الككلى - الزمن الروائى صـ ١٣٧.

(٤٣) التجليات صـ ١١٦ .
(٤٤) التجليات صـ ١١٦
(٤٥) التجليات صـ ١١٧ .
(٤٦) د. مراد عبد الرجمن مبروك
- العناصر التراثية صـ ٨٩.
(٤٧) السابق صـ ٩٠
(٤٨) السابق / صـ ٩٠.
(٤٩) التجليات صـ ١١٤
(٥٠) السابق. صـ ١١٥
(٥١) التجليات صـ ٨٦.
(٥٢) أحمد محمد عطية/ أصوات جديدة فى الرواية العربية صـ ٣٧.
(٥٣) وقائع حارة الزعفرانى صـ ٣٥.
(٥٤) أصوات جديدة في الرواية العربية - صـ ٣٨.
(٥٥) د، سليمان الشطى - الرمز والرمزية فى أدب نجيب محفوظ صـ ١١
(٥٦) المجلة العربية صـ ٨ عدد ١٩٠ .
(٥٧) أصوات جديدة فى الرواية العربية / صـ ٣٨.
(٥٨) وقائع حارة الزعفرانى صـ ٧٨
(٥٩) أصوات جديدة فى الرواية العربية/ صـ ٣٩.

الفصل الرابع

الدراسة الفنية لروايات الغيطانى

- البحث عن شكل جديد للرواية العربية.
- محاولات التأصيل للشكل الروائى الجديد.
- خصائص أسلوب الغيطانى.
- مآخذ على أسلوبه.
- الغيطانى و مواقفه الفكرية
- استلهام التراث بين الغيطانى و نجيب محفوظ والكيلانى.

البحث عن شكل جديد للرواية العربية:

الإنسان مولع بالتجديد و البحث عن الجديد كل يوم، و ذلك من أجل اكتشاف مالم يكن معروفاً من قبل و القضاء على الملل والرتابة، و كذلك بحثاً عن صيغة أفضل لأنماط حياته.

و الأدب - أحد ممارسات الإنسان المبدع - يسعى إلى تحقيق شكل فنى جذاب، تجتمع فيه العناصر الجمالية التى تكفل له الخلود و البقاء، و اللذة و المنفعة.

و تجربة جمال الغيطانى فى استلهامه للتراث، سواء التاريخى منه أو الصوفى أو الشعبى، لا ترجع أهميتها إلى نقل هذا التراث ومحاكاته، فما أكثر الروائيين الذين اتجهوا هذا الاتجاه، إنما تكمن هذه الأهمية فى محاولة البحث عن شكل فنى جديد للرواية العربية، يتناسب مع البيئة العربية، و يكون نبتاً طبيعياً لهذه البيئة، دون أدنى شبهة فى استعارته أو اقتباسه من الروايات الأجنبية.

و قد التفت الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور إلى هذه الخاصية فى كتابات جمال الغيطانى منذ صدور مجموعته القصصية الأولى «أوراق شاب عاش منذ ألف عام» فقال عن أسلوبه «لقد اهتدى إلى نبع طيب قد يفيض عليه أسلوباً جذاباً. هذا النبع هو الأسلوب السردى الذى عرفناه فى الكتابات

المملوكية، و الذى قد يداعب أذواقنا المعاصرة مداعبة ودوداً. و أظن أن جمال الغيطانى قد أدرك جمال هذا الأسلوب حين يلجأ إلى البساطة فى السرد و يحكى الجليل من الأمور و الهين منها بنفس اللهجة البسيطة الموحية. هو لا يقلد هذا الأسلوب إذن و لكنه يصطنعه. و لعله يجد فيه قناعاً فنياً يمكنه من أن يعرض الماضى على الحاضر، فهو إذن بديل للقصة التاريخية فى مستواها الطيب، حين لا تقنع برواية الأحداث و لكنها تعيد ترتيبها و إنارتها، بحيث تصبح كاشفة لزمنها و لزمن قارئها معاً»(١).

ولعل الشكل الذى كان سائداً فى الكتابة الروائية، هو الذى دفع كتاب جيل الستينيات، و منهم الغيطانى، إلى البحث عن أسلوب جديد يخرج على تقاليد الكتابة المعروفة و التى لم تعد تشبع الفنان الطموح المتمرد. «كانت النماذج السائدة تشبه ذلك السرير الذى يطوعون له الجسد، و شيئاً فشيئاً بدأت أكتشف أساليب سردية أخرى لم تكن طبعاً فى الغرب، أما الإنتاج الإبداعى المعاصر فلم يتعامل مع تلك الأساليب التى وقفت عليها فى الحوليات التاريخية، خاصة (بدائع الزهور فى وقائع الدهور) لابن إياس و الملاحم الشعبية»(٢).

لم تكن تجربة الغيطانى تقليدية إذن و لكنها تحررت من قيد هذه التقليدية، و سعت من أجل التأصيل لشكل الرواية العربية

الجديد، وقد وفق الغيطانى فى هذا الباب بسبب فرط معاناته فى التعامل مع التراث في الوقت الذى كان يخجل الكثير من الأدباء والمفكرين من الرجوع إلى هذا التراث، و بسبب فهمه العميق للتراث العربى و ما يشتمل عليه من عناصر جمالية لم تنكشف بعد بجلاء. و استطاع الغيطانى أن يثبت أن التراث العربى فى حاجة إلى تعامل خاص لاستكشاف خفاياه و كنوزه و قد «وفق فى تحويل التاريخ المملوكى والكتب الصفراء و كتب الخطط للمقريزى و على مبارك، و مخطوطات التصوف فى استيلاد شكل خاص فى البناء الجمالى و لغة السرد وتكوين المعمار الروائى و لكنه يقصد هموم الواقع المعاصرة»(٣)

و لا غرو أن حقق الغيطانى هذه المكانة فى هذا الاتجاه، فقد أخذ عن عميد الرواية العربية نجيب محفوظ الكثير، مع استقلاليته وتميزه، كما عكف على التراث قارئاً، و حافظاً فى بعض الأحيان لنصوص هذا التراث، إضافة إلى قراءاته المتنوعة فى الأدب العالمى، و من ثم فقد «عرف كيف يربط بين الماضى و الحاضر»(٤) و استطاع أن يكتب «بأسلوب متميز يذكرنا بأسلوب نجيب محفوظ فى بداياته الأولى. و إن كان من الواضح أنه يستلهم قاهرة المماليك و الأتراك، و يعيش فى بطون كتب ذلك الزمان، ليستخرج منها مواقف و أحداثاً، تفيده فى التعبير عن موقفه من القضايا الاجتماعية و الوطنية

المعاصرة»(٥).

إن تجربة الغيطانى تلك تفاعلت مع التراث بشكل ملحوظ، حيث ظهرت اللغة التراثية بوضوح فى كتاباته، إضافة إلى اللغة المعاصرة، و ذلك فى امتزاج عجيب، بحيث لا يظهر التفاوت بشكل ملحوظ بين الأسلوب التراثى و الأسلوبى الحديث، إلا فيما ندر. و قد أشار الأستاذ محمد بدوى إلى «أن العلاقات اللغوية – فى بعض روايات الغيطانى – تفقد مذاقها الكلاسى حين يمزج الكاتب بن لغة ابن إياس و علاقات لغوية طابعها حداثى فى التشبيه و الاستعارة، وفى مستوى السرد و الوصف مثل قول الغيطانى «أول النهار و فيه تغرق البيوت فى نعاس طرى» و «يطلق صيحة فى وجه اللانهائى المحدد» و «الشتاء ساهى الوجه بارد النظرات»(٦).

وهذه الأساليب الحديثة حقاً لا تنسجم مع أسلوب السرد السائد فى رواياته التى تقوم على استلهام التراث، و لكنها كما أشرت قليلة بالقياس إلى ما حققه الغيطانى فى هذا المجال، و إن كان من الأفضل أن يجهد الروائى نفسه و يعمق من تجربته، حتى يتحقق هذا الانسجام اللغوى كما أشرت.

و إذا كان الغيطانى – كما سبقت الإشارة – يسعى إلى خلق نوع جديد من الكتابة السردية، تقوم أساساً على محاكاة اللغة التراثية، فإنه لم يقف عند هذا الشكل الذى ظهر فى «الزينى

بركات» و«الزويل» و «التجليات»، و لكنه دائم البحث - حتى الآن و حتى ظهور آخر رواياته «متون الأهرام» ـ عن أشكال أخرى للكتابة الروائية «فهو ينوع دائماً الشكل التوليفي الأسلوبي لرواياته، منتقياً «نموذجاً» له، فمرة ينتقي الأخبار التاريخية، و أخرى الرسالة الصوفية أو الرسالة الإخوانية، (رسالة في الصبابة و الوجد) ـ ووصف الأرض الجغرافي (خطط الغيطاني)، و يتقن جمال الغيطاني - وهو صاحب الأسلوب المحنك - التوصل إلى جعل رواياته تخلق انطباعاً بأنها تجمع في الوقت نفسه ما بين التقليدية و العصرية الحادة»(٧).

وهو بذلك يسعى إلى خلق نوع جديد من الكتابة السردية مختلفة في شكلها و مضمونها عن الرواية الواقعية و العاطفية، ففي «الزيني بركات» كانت اللغة التاريخية هي أساس تجربة الغيطاني الروائية، بينما كانت اللغة الصوفية بشفافيتها ورموزها هي أساس تجربته في «التجليات» بأجزائها الثلاثة، و في «رسالة في الصبابة والوجد»، وفي روايته «متون الأهرام» يحيط الغموض الكثيف بالرواية بنفس القدر من الغموض و الإبهام داخل الهرم نفسه.

و بذلك يمكن ملاحظة الاختلاف و التعدد في الأشكال الكتابية التي يمارسها الغيطاني، و لذلك فإنه يمكن القول «إن الغيطاني يسعى إلى تحقيق شكل فني تجريبي يقوم على أساس

تحطيم بنية الشكل التقليدى فى الكتابة الروائية، وجعلها قابلة لعدة تحولات وتحويلات تباشر الانزياح و الخروج عن المواصفات الخطية المتعارف عليها فى هذه الكتابة، و من ثم تغدو نية تحقيق بنية جديدة، و تحطيم بنية سابقة نزعة غالبة»(٨).

خصائص هذا الشكل الجديد

يكتسب العمل الأدبى ذيوعه و انتشاره إذا ما توفرت له الأسباب التى تتيح له هذا الذيوع، و تكفل له البقاء و الخلود، ومن هذه الأسباب أن يكون هذا العمل الأدبى صادقاً فى تجسيد الواقع، ويتحقق هذا الصدق عبر معاناة الأديب فى تجربته الأدبية، ومحاولته الجادة و المستمرة فى صقل موهبته الأدبية، و من المعروف أن الإنسان «يعيش واقع الحياة من خلال نفسه لا من خلال غيره، ولذلك، فإنه يريد أن يحس حقيقة القص من خلال نفسه لا من خلال رؤية القاص الفردية»(٩).

فالإنسان لا يريد أن يرى واقعه من خلال رؤية الأديب التى تحكمها توجهاته و انتماءاته، و إنما يريد أن يرى واقعة من خلال إحساسه هو، و من خلال ملاحظاته و انتقاداته لهذا الواقع، والأديب القادر على ذلك هو من يعايش تجاربه بوعى و معاناة.

إن التراث ـ كما سبق – يشكل وجدان الأمة، حيث يمثل بالنسبة لأفراد هذه الأمة حقيقة تواجدها عبر التاريخ، و من ثم

فإن استلهام هذا التراث يمثل جزءاً هاماً في جذب القراء و إثارة ذكرياتهم من خلال عمل قصصي يطل على التراث. و يعد استلهام التراث - بهذا المفهوم في نظر بعض الدراسين - محاولة لترويجه و تقريبه من القارئ، أي أن إضفاء البنية القصصية على أحداث الواقع يلعب دوراً مهماً في تصوير هذا الواقع و تقبله»(١٠).

و لعل أولى خصائص هذا الشكل القصصي القائم على استلهام التراث، بعد هذه التقدمة، هي استقلاليته عن الطرق التقليدية المعروفة في القص و المستعارة من الآداب الغربية، على مستوى الشكل و المضمون. فعلى مستوى الشكل يلجأ الروائي إلى خلق لغة جديدة مستمدة من كتب الحوليات و التقارير و الوثائق الرسمية، وذلك من أجل تحطيم بنية الشكل السائد، و قد سبقت الإشارة إلى ذلك، و يمكن التمثيل لذلك بكتاب التجليات لجمال الغيطاني حيث يختلف على مستوى الشكل عن الأشكال السائدة، إنه «أشبه ما يكون بالمزيج الضخم لشتى أشكال السرد القصصي من الأنواع الأدبية المختلفة - ملاحظات السيرة الذاتية والذكريات والتأملات والتساؤلات والرؤى و المحادثات مع الشخوص التي تنتمي إلى عهود تاريخية شتى - الموحدة بشكل توليفي من قبل شخصية المؤلف الراوي»(١١).

وعلى مستوى المضمون، فإنه يطمح إلى ربط الحاضر بالماضي، من خلال إسقاط الماضي على الحاضر، والاستفادة بالتجربة التراثية لا من خلال «المادة التراثية» و الأحداث التاريخية، و لكن من خلال إعادة إنتاج الماضي، و يظهر ذلك جلياً في رواية «الزيني بركات». «و تنهض أسس تجربة الغيطاني في اتجاه تأصيل الوراية العربية على توظيف أسلوب ابن إياس و عصره في كتابة التقارير والمراسيم و النداءات و الخطب و الرسائل، و استخدامها في بناء روايته «الزيني بركات» ورسم شخصياتها، و تطوير أحداثها وتجسيد عصرها و التركيز على أزمة الحرية و قهر الإنسان»(١٢) ومع ذلك فقد استطاع أن يربط بين هذه التجربة التي دارت أحداثها في أواخر عصر المماليك في مصر وأوائل عصر العثمانيين، و بين الأحداث التي وقعت في مصر و العالم العربي في الستينيات.

على أنه ينبغي أن يلاحظ أنه ليس بوسع كل الروائيين الذين يستلهمون التراث أن يحققوا هذا الانسجام على مستوى الشكل والمضمون، بين أعمالهم الروائية المستمدة من التراث و بين هذا التراث، و لكن هذا الانسجام و هذا الربط بين الماضي و الحاضر يتحقق للكاتب المتمرس في هذا المجال و الذي لديه قدر من الخبرة و طول الأناة في التعامل مع هذا التراث، و

الغيطاني واحد من هؤلاء حيث استطاع أن «يحقق درجة من السيطرة على أسلوبه هذا، الذي استخلصه لنفسه من كتابات مؤرخي مصر المملوكية، (وابن إياس على نحو خاص)- كان يسيطر على هذا الأسلوب، لكنه لم يكن واقعاً في أسره، كان يستمد منه عناصر لتحقيق رؤيته و لم يكن يبتغيه لذاته أو طرافته»(١٣).

كما أن هذا الشكل يربطنا ربطاً وثيقاً بالتراث العربي، بشكل إيجابي و فعال، فبدلاً من التغني بالتراث و ما حققه الأجداد، يتفاعل الأديب مع ما أنتجه هؤلاء الأجداد، بإحيائه و محاكاته و إعادة إنتاجه و صياغته من جديد، و بذلك يحدث التواصل عبر الأجيال وتتحقق الصلة، فالتراث «يحضر بأشكال متعددة في ذهنيتنا ومخيلتنا و ذاكرتنا. و يتجلى بصورة مختلفة في تصرفاتنا و تعبيرنا وطرائق تفكيرنا. و مهما حاولنا القطيعة معه أو إعلان موته نظرياً أو شعورياً، تظل خطاطاته و أنساقه و أنماطه العليا مترسخة في الوجدان و متركزة في المخيلة»(١٤).

و بذلك يكون للعمل الروائي الذي يقوم على استلهام التراث أهمية قصوى في إعادة اكتشاف الماضي في صورة مختلفة عن الصورة التقليدية التي يقدم بها هذا التراث، تقوم هذه الصورة على وعي بحقيقة هذا التراث، و تقديمه بشكل فني جذاب.

محاولات التأصيل للشكل الروائى الجديد

لاشك أن محاولات التأصيل لشكل روائى يقوم على استلهام التراث، إضافة إلى الأشكال الروائية الأخرى، هى محاولات قامت بها أجيال متلاحقة، وأسهم فيها أدباء متعددون، و لكن جيل الستينيات كان أبرز هذه الأجيال جميعاً فى هذه المحاولات التى كانت - فى الأساس - رفضاً للواقع و ثورة على المجتمع. و لاشك ايضاً أن نجاح تجربة ما يتوقف على إخلاص أصحاب هذه التجربة و تفانيهم من أجل بقائها وازدهارها.

و عندما أشير إلى أن الغيطانى كان من أبرز من سعوا إلى تحطيم هذه البنية التقليدية و حاول إرساء طريقة جديدة فى الكتابة الروائية تقوم على تكسير السرد بالتقارير و النداءات و تضمين الحكم و الأمثال، فليس معن هذا أننى أغض من شأن سائر الأدباء الذين أسهموا بنصيب وافر فى هذا المجال، بل إنه من باب الاعتراف بأفضالهم جميعاً أقول إن محاولات الغيطانى فى هذا المجال ما كان لها أن تؤتى ثمارها، و تصبح طريقة مألوفة و معروفة و مقررة فى الكتابة الروائية، لو لم تسبق هذه المحاولات محاولات أخرى جادة كانت بمثابة النجوم الساطعة التى اهتدى بها الغيطانى فى تجربته.

إن كل التجارب الأدبية التى استلهمت التراث، حتى تلك التى كانت تستنسخه استنساخاً، أفادت الجيل المتأخر الذى يتنمى

إليه الغيطانى كثيراً، حيث فتحت أمامه الآفاق للتعرف على هذا التراث، من خلال تصويرهم و إبداعهم لهذا التراث، إلا أن هذا الجيل خطا خطوات هائلة فى هذا المجال، و كانت له بصمته المميزة التى سبقت الإشارة إليها.

وجمال الغيطانى فى محاولاته تلك، لا شك أنه مر بمنعطفات كثيرة و بصعوبات بالغة حتى استقامت لغته على هذا النحو، «فوعى الغيطانى بأهمية البحث عن وسائل جمالية جديدة وعى قديم تجلى فى أول مجموعاته القصصية «أوراق شاب عاش منذ ألف عام» على أن هذا الوعى كان آنذاك جنيناً مشوباً بغضاضة الأدوات و عدم استواء اللغة، و لم يكن فى إمكانه الاستفادة الكاملة من أقصى إمكانيات اكتشافه، أى القص/ التاريخ، نتيجة لطبيعة القصة القصيرة من جهة، و الظروف المحيطة به من جهة أخرى، حيث لم يكن فى استطاعته أن يقف موقفاً موضوعياً أمام ما حدث فى عام ١٩٦٧، ليتمكن من طرح رؤية عريضة متكاملة كما ينبغى لروائى ومهما يكن من اختلاف فى النضج فى الموقفين، موقف «أوراق شاب» و موقف «الزينى بركات» فإن الجذر الذى يقف وراء محاولات الغيطانى فى الموقفين واحد لم يتغير»(١٥).

وهذه الجذور هى السعي الدائم و الدوب من أجل التأصيل لشكل روائي جديد، شكل له رؤية واضحة و موقف محدد مما

يجـرى على أرض الوطن أو فى أى مكان من الأرض، شكل له طموح واضح و أكيد فى إيجاد صيغة أفضل للكتابة الأدبية.

لم تقف تجربة الغيطانى عند حدود استلهام تاريخ مصر المملوكية، و محاكاة كتابات أشهر مؤرخى ذلك العصر و ما كان يميزها من خصائص مثل «الصياغة الدينية، ذكر الله وآيات من القرآن الكريم و الأحاديث الشريفة و تغلغل روح الدين و غلبة أسلوب الوعظ و الحكم فى كتابات ذلك العصر، و استخدام الطباق و المقابلة و الاقتباس و التضمين و الجناس و السجع و الجمل القصيرة» (١٦)، كما لم تقف عند حدود استلهام التجربة الصوفية و ما امتازت به من معجم خاص و دلالات ورموز تختلف عن اللغة العادية، حيث يصبح للغة فى المعجم الصوفى دلالة ظاهرية و أخرى باطنة، و لكنها تجاوزت ذلك إلى محاولة البحث عن مجالات جديد للتعبير اللغوى، وعن طريقة أخرى فى الكتابة الروائية، و فى كل محاولة كانت التجربة تتنوع و الرؤية تختلف.

ومن الإنصاف أن أذكر أن هذه المحاولات جديرة بالمؤازرة، وحقيقة بالدراسة و العناية على مستوى النقاد و الأكاديميين، حيث تنهض هذه المحاولات على أساس من الوعى بالتراث العربى والحضارة العربية، فى مواجهة الأشكال الدخيلة و الطرق المستعارة من الآداب الأجنبية كما تحاول هذه التجارب

أن تبرهن على أن التراث العربى مازال لديه الكثير الذى لم يقدمه بعد، و أننا يمكننا الاستغناء عن الكثير من المناهج والمذاهب الوافدة لو أحسنا التعامل مع هذا التراث، أو على الأقل يمكن أن نحدد ما يجب أن نستقبله من تلك المناهج أو نرفضه على أساس علمى صحيح.

على أنه ينبغى أن نراعى أن الدعوة لتأصيل هذا الشكل الروائى الجديد، و تلك المحاولات التى تبذل فى هذا المجال، لا تعنى بحال من الأحوال الانقطاع عن العالم الخارجى، و العزلة فى حيز ضيق ينأى بنا عن الاستفادة بالإنجازات العصرية الحديثة، و لكن يجب «أن تتم المزاوجة بين هذه الأصول التراثية العربية و بين فنون الرواية الحديثة» (١٧).

إذن فلقد شغل موضوع الأصالة ذهن الغيطانى، و كان دافعه الرئيس في اتجاهه نحو استلهام التراث العربى، محاولة إيجاد بديل للقصة التقليدية، و لذلك فقد كان فى أدبه يعبر عن قضايا قومية من قبيل «فقدان الأصالة» و «فقدان الثقة» و «فقدان الهوية» و «تمجيد الماضى» و «وإنجازاته» (١٨) ومع ذلك فقد كانت تجاربه الإبداعية متعددة و متنوعة مما تدل على مقدرته الفائقة على كتابة كافة أنواع الرواية.

خصائص أسلوبه الغيطانى

لقد تميز أسلوبه الغيطانى بسمات عديدة، جعلت له تفرده وخصوصيته بين أدباء العربية، و لعل أهم ملامح أسلوبه، تلك الشاعرية المتدفقة حيث تبدو اللغة عنده أقرب للشعر فى كثير من الأحيان، وخاصة تلك التى يكون الوصف فيها سائداً، و لا غرو فى ذلك فالغيطانى قبل شروعه فى كتابة رواية ما يعكف على دواوين الشعر العربى قارئاً متذوقاً وحافظاً مردداً. فهل يتعمد أن ينطبع أسلوبه الروائى بهذا الطابع؟ ربما و لكن الشىء المؤكد هو أن اللغة التى كتب بها الغيطانى قد لفتت العديد من الإنظار إليها ـ كما سبقت الإشارة – (و قد ألف أحد الدارسين كتاباً بعنوان «شعرية النص الروائى – قراءة تناصية فى كتاب التجليات»(١٩) و قد تعرض هذا الكتاب لهذا المعنى.)

يقول الغيطانى فى مطلع كتاب التجليات: «لما اكتمل إيابى، فرغت إلى نفسى أستعيد و أسترجع، بينما زمن المحن يلوح و يبدو، صرت فى بوار، لا تطمئن بى دار، و لا يستقر لقرارى قرار، صرت متحركا و ساكناً، بعد أن كنت أشبه بطير، أطير من غصن إلى غصن و الغصن الذى انطلقت منه هو الذى يطير عنى، عدت محدوداً بعد أن كنت طليقاً، و كل محدود محصور، و كل محصور عاجز، رجعت بعد أن كنت الطالب و المطلوب، و العاشق و المعشوق فلم يكن رحيلى إلا بحثاً عنى و لم تكن

هجرتي إلا مني و في و إلي، كذت أصل إلى أصلي، كدت أنفذ إلى أسرار النار و النور و الليل والنهار والشمس والقمر والبرق و نسيم الصبا و خلق الندى و الرجع والصدى و الغايات و سلمى و ليلى و اختفاء الشفق وتعاقب الفصول»[٢٠].

إن المتأمل في نص الغيطاني السابق يلاحظ ما أثبته آنفاً حول شعرية لغته، فهو يختار الألفاظ بعناية شديدة، و تكثر عنده المرادفات اللغوية – يلوح – يبدو، الرحيل – الهجرة الوصول، كما تظهر بوضوح المحسنات البديعية كالجناس «أصل إلى أصلي» والاستعارة و التشبيه.. بل إن بعض الجمل يمكن أن تكون موزونة موسيقياً مثل: «لما اكتمل إيابي زمن المحن يلوح ويبدو».. فعند تقطيع هذه الجمل عروضياً تكون : /٥/٥// . ///٥/٥ مستفعلن متفاعلن مع دخول الزحاف على التفعيلة الأولى فتصير مستفعلُ وهي نفس تفعيلة بحري الرجز و الكامل . كما تنسجم الجملة الأخرى مع موسيقى بحر المتدارك: زمن المحن يلوح و يبدو.. فعلن فعلن فعلن.. و غير ذلك كثير من الجمل الشعرية التي تبدو في لغة الغيطاني.

و الغيطاني إضافة إلى ذلك يوظف الشعر في أعماله الروائية توظيفاً ينسجم مع طبيعة الموضوع، دون أن يكون حشواً «بعد انصرافي إلى غرفتي، كيف ستبدو؟ كيف سأستعيدها؟ سأراها في اليوم التالي، غداً، قال قائل يوماً..

-لا مـرحـبـا بغـد و لا أهلاً به إن كـان تفـريق الأحـبـة فى غد»[٢١]

بل إن كتابه الضخم التجليات قد ضم العديد من الأشعار فى ثناياه، مما يدل دلالة واضحة على أن الغيطانى مولع بالشعر، و قد أثر فيه هذا الحب الشديد للشعر بشكل واضح فى معظم أعماله الروائية، فأنت تراه يستشهد كثيراً بالشعر، كما أن لغته ذاتها تشف كثيراً لكى تصبح لغة شعرية عذبة.

فى المتن التاسع من رواية «متون الأهرام» تحت عنوان «رقصة» يقول الغيطانى فى لغة شعرية عذبة «نقطة ما.. ما بين المشرق والمغرب. تبدو لمن صبر و حاول و جاهد و أفنى فتمكن، لا يحيد موعدها، يكون ظهورها مع اندلاع تلك الموسيقى القادمة من اللامنبع، من حيث لا يمكن التعيين أو التحديد. لا يراها إلا من أوتى القدرة على احتمال الحنين و الشجن و كتم الزفرة، و على قدر المجاهدة يكون وضوح الرؤية، حتى ليمكن لذوى التمكن الإحاطة بملامحها الملكية، و النفاذ عبر انفراجه شفتيها و الإيواء إلى ركنى عينيها الشاخصتين أبداً إلى موضع مغيب الشمس.

أنغام نابعة منها، محيطة بها، يصعب تشخيصها، لا هى وترية، ولا هوائية و لا نحاسية، مع اكتمال إيقاعاتها تتمايل

الجهات الأربع، تتقارب حواف الكون، ينتظم دوران الأفلاك العلى»(٢٢).

و إذا أعيد كتابة هذه الفقرة بنفس الطريقة التى يكتب بها شعر التفعيلة – مع بعض التعديلات الطفيفة ـ لصارت أشبه ما يكون بقصيدة التفعيلة، أو ما يسمى «بالشعر الحر».

إن الغيطانى يحتفى كثيراً باللغة والأسلوب ولذلك فإن أعماله الروائية تمتلئ بالشاعرية، سواء فى الموسيقى أو فى دلالة الألفاظ الباطنية، فالغيطانى «فى تركيبة اللغة فى العمل الفنى قد استغرق ينتقى أجمل ما فى التراث العربى من تراكيب لغوية يمزجها أحياناً باللغة المعاصرة، و هذه ضرورة فى التركيب الحداثى للغة (٢٣).

و إذا كانت هذه المزية – اللغة الشعرية – من أهم خصائص لغة الغيطانى فإن هناك مزية أخرى لا تقل أهمية عن تلك، و هى ما يمكن أن أسميه باللغة العتيقة، التى تجعلك تعيش فى محراب التراث العربى بمجرد استدعائها، فالغيطانى حينما استلهم التراث لم يقتصر على استلهام الأحداث و إعادة إنتاجها و إسقاطها على الواقع المعاصر، و لكنه استلهم اللغة التراثية نفسها، و ذلك حتى يحدث انسجام تام بين الشكل و المضمون

فمن اللغة التراثية العتيقة استخدامه تعبيرات تراثية كما فى

الرسائل كقوله «اعلم يا أخى، جنبك الله المحن، و أقصى عنك الشدائد و خفف هجيرك، أن ماء فيضى كان قد بدأ غيضه منذ زمن»(٢٤). و كاستخدامه النداءات و تضمينه الحكم و الأمثال والتقارير فى رواياته، كقوله «ما يبدو واضحاً فى حين، يغمض فى حين آخر، و ما يكون غامضاً فى وقت ينجلى فى وقت»(٢٥) وكقوله «يا أهالى القاهرة - أمر مولانا السلطان - بتسليم المجرم ابن المجرم - على بن أبى الجود - إلى ناظر الحسبة الشريفة - الزينى بركات بن موسى - ليتولى أمره»(٢٦).

كما يلجأ الغيطانى إلى محاكاة المؤرخين فى تدوين التاريخ بهدوء و بساطة شديدتين، و قد سبقت الإشارة إلى أن الغيطانى افتتن بأسلوب بن إياس الهادئ الرزين فى تدوين جليل الأمور و عظيمها. يقول الغيطانى «الحصن قديم يرجع إلى ما قبل التاريخ المدون للمدينة أو الجامعة ربما إلى المرحلة التالية لاستمرار ذرية الفلاسفة الأربعين، من هنا يقول الجامعيون إن أسلافهم لعبوا دوراً فى تصميم تلك المتاهة الغريبة. على أساس أنهم ينحدرون من صلب الفلاسفة»(٢٧). و هو أسلوب سردى خال من الانفعال، مثله مثل أسلوب المؤرخ حينما يدون التاريخ بموضوعية.

إن تمثل الغيطانى للغة التراثية أمر لافت للنظر حقاً، بحيث يمكن اعتبار اللغة بطلاً للعديد من أعماله. يقول الغيطانى «إن

عشقى للغتنا العربية يتجاوز الإحساس باللفظ و المفردات، إلى تذوقها بالحواس الخمس مجتمعة، لغتنا غنية جداً، و ثرية إلى حد لا يصدق، و يبلغ التنوع داخلها حدا مدهشاً، إلى درجة أن الأساليب تتميز إلى درجة أن كلاً منها يكاد يكون لغة بذاته، و قد شعرت منذ البداية أن الأساليب السردية السائدة فى الأدب العربى الحديث تهمل جوانب هامة فى التراث العربى، و كان دافعى إلى ذلك إدراكى أن اللغة جزء هام من بنية العمل الأدبى»(٢٨).

على أن حرص الغيطانى الشديد على محاكاة اللغة التراثية لم يمنعه من الحداثة و الجمع بين اللغة التراثية و اللغة المعاصرة فى آن واحد و بدرجة لا تشعر معها بالتفاوت الكبير بين اللغتين، إذ يرجع ذلك إلى إتقان الغيطانى لهذا النوع من الكتابة و تمرسه عليه، فأنت ترى اللغة التراثية جنباً إلى جنب مع اللغة المعاصرة فى أرقى نماذجها فى التعبير. و هذه القدرة على الجمع بين اللغتين التراثية والمعاصرة لا تجئ فى صفحات منفصلة أو فى فقرات متباعدة ولكنها تأتى فى نفس المشهد تقريباً و من ذلك قوله مثلاً «مع اكتمال المغيب، أذاب الغسق رمادية الشتاء و الرياح الباردة حدود المطر المادية، فبدا متصلا بالغيب، بالمجهول، و فى الأعالى تتغير السماء السمرقندية بسرعة فى مواجهة الليل المقبل، اعلم يا أخى أننى

عندما أفارق أرضاً رأيتها أول مرة أتساءل: هل سأراها مرة أخرى؟ تذكر يا أخى رحيلنا عن ناس، عندما ضمتنا صحبة معا، أتذكر كيف كنت أفارق الطرقات، و الزنقات و الساحات الصغيرة و قنوات المياه الجارية»(٢٩).

فهو فى الجزء الأول يستعمل الوصف و الصور الحديثة فى ذلك، ثم يعود ليكتب باللغة القديمة، و بذلك فإننا «نتعامل مع الغيطانى فى مستويين لغويين، أحدهما معاصر و الآخر مغرق فى القدم، و هذان المستويان يمثلان حالتين من حالاته الوجدانية و الفكرية» (٣٠).

ومما يميز أسلوب الغيطانى أيضاً «التضمين» أو «التناص» و قد أوضحت أسباب تضمينه لنصوص ابن إياس التاريخية فى روايته «الزينى بركات» و ذلك فى الفصل الأول.

إن الذى يطالع تجربة الغيطانى فى استلهام التراث الصوفى في رواية «كتاب التجليات» و فى رواية «رسالة فى الصبابة و الوجد»، يقف على تلك الظاهرة بوضوح، حيث يقتبس الغيطانى كثيراً من أساليب المتصوفة و تعبيراتهم و خاصة ابن عربى و النفرى والسهروردى، وتأتى هذه الاقتباسات على ألسنة أبطال رواياته أو على لسان السارد أو الراوى الذى هو نفسه المؤلف، و تذوب هذه الاقتباسات و تختلط مع لغة المؤلف نفسه، بحيث يصعب فصلهما أو تمييزهما، بل تكاد تصل اللغة بمستوييها إلى

درجة عجيبة من التوحد و الاندماج.

و لعل هذا الاندماج يضاعف من صعوبة التمييز الدقيق «بين ما يرتد إلى ما تشربه الغيطانى ووسعته ذاكرته من مطالعاته فى كتب التصوف، و ما أقدم على أخذه بنصه الحرفى عن هذه الكتب، «فالغيطانى يعمد إلى اقتباس نصوص من كتب التصوف و يسوقها فى ثنايا الرواية دون أدنى إشارة تشعر بهذا التضمين، فما من علامة تنصيص مثلاً و ما من رد للنص إلى قائله و ما من إشارة ألبتة»[٣١] هذا إضافة إلى تضمينه للمعانى الصوفية و الألفاظ المفردة فى رواياته آنفة الذكر.

و الواقع أن هذه الاقتباسات تضعنا إزاء مسألة فى منتهى التعقيد، و قد سبقت الإشارة إليها، و هى مشروعية هذه الاقتباسات بالنسبة للأديب، وما هو الحجم المناسب للتضمين فى العمل الروائى؟ و هل يعد هذا الاقتباس غير المشار إليه نوعاً من السرقة الأدبية؟

إن الغيطانى قد نفى عن نفسه هذه الشبهة من قبل حينما أجاب بأن السر فى هذا التناص يرجع بالدرجة الأولى إلى تشربه للغة التراثية. و قد اقتضت تجربته فى استلهام التراث نوعاً مناسباً وملائماً من التعبير و اختياراً دقيقاً من الألفاظ و الصور يعبر عن روح العصر الذى يكتب عنه.

و قد نجح الغيطانى فى ذلك بشكل مذهل، فاللغة التى كتب بها «الزينى بركات» هى لغة العصر المملوكى، و قد أدت هذه اللغة دور الصورة، بينما اللغة فى «التجليات» و «رسالة فى الصبابة و الوجد» لغة صوفية تلائم طبيعة الرواية، فهى لغة تشف أحياناً و تصير شعراً وتتحول إلي رموز و تشير و توحى دون أن تقرر أحياناً أخرى، وهكذا فقد استطاع الغيطانى أن يشكل اللغة تبعاً لنوع التجربة، وأصبحت اللغة – كما سبق – بطلاً من أبطال رواياته، شأنها شأن سائر الأبطال.

و قد وظف الغيطانى تلك الاقتباسات توظيفاً فنياً بحيث أشعرنا بأننا نعيش العصر الذى يكتب عنه، و إضافة إلى ذلك فإن الغيطانى لم يكن يكتب تاريخاً و لا كتاباً فى التصوف و لا رسالة علمية يجب أن تخضع لتلك المقاييس الصارمة كالأمانة و الموضوعية و الإشارة إلى المرجع، و لكنه كان يبدع عالماً روائياً يستخدم فيه كافة الأدوات الفنية و يوظف فيه ثقافاته و معارفه فى شكل قصصى، و هذه التوليفة الكبرى هى التى صنع منها الغيطانى عالمه الروائى الذى استلهم فيه التراث «و لكنك لم تدر و أنت تبثنى همك أننى مغترب مثلك، و أوعر النفى ما كان فى محل الإقامة، و أوحش الوحدة ما كانت فى الجمع»(٣٢).

فإن الذى يدقق فى هذه الجملة يعرف أنها مقتبسة من جملة للشيخ الأكبر محيى الدين بن عربى، و هى عبارة عن حكمة

صاغها ابن عربى ليعبر عن الوحدة النفسية التى يشعر بها المرء لا بسبب بعده و عزلته عن الناس، و لكن بسبب عدم الانسجام معهم أو ما يسمى العزلة الشعورية، و قد وظف الغيطانى مقولة ابن عربى «وأوعر» النفى ما كان فى محل الإقامة، وأوحش الوحدة ما كانت فى الجمع «توظيفاً فنياً، فى سياق حديثه مع صديقه، حيث يعانى من عزلة ووحدة كالتى تكلم عنها ابن عربى.

و تذخر أعمال الغيطانى الروائية بجملة من الاقتباسات والتضمينات من القرآن الكريم و الحديث النبوى الشريف، و هذه الاقتباسات تفاوتت من حيث التوظيف و الاستخدام، فتارة يقتبس آيات بأكملها تعليقاً على أحداث معينة، و تارة أخرى يستخدم مفردات قرآنية و يوظفها توظيفاً جمالياً بحيث تكتسى عبارته بطابع جمالى و أسلوبه بيانى بديع.

فمن اقتباساته القرآنية التى وظفها توظيفاً جيداً استشهاده بقوله تعالى «و شروه بثمن بخس دراهم معدودة و كانوا فيه من الزاهدين» و قوله تعالى «و الله غالب على أمره و لكن أكثر الناس لا يعلمون». و وقد لاءم هذا الاستشهاد طبيعة الموقف القصصى الذى يسوقه الغيطانى، حيث ذكر هذه الآيات عقب حديثه عن جمال عبد الناصر وما أصابه على يد الجنود، و هو يقصد تشويه صورته و إنجازاته على يد خليفته أنور السادات

«و فجأة خرج جند كثيف، أعمارهم تدور حول العشرين، يقودهم ضابط يرتدى رداء أسود غطيس، حلة غريبة، مليئة بالجيوب والطلقات، يمر بمرحلة الزهو بنجمتى الرتبة التالية للتخرج، والمخايلة بالزى الغريب المستحدث، أشهر خنجراً، دفع عبد الناصر فى صدره و أومأ، فتدافع الجند، اقتادوه فتفرق الخلق، نزل صمت بغيض، ثقيل، فأينعت الهموم و تدفقت مياه جديدة فى أنهار البلوى»(٣٣). و من توظيفه لمفردات القرآن الكريم بعيداً عن سياقها قوله «أدركت المنازل كلها فى جملتها و ليس فيما تحويه، ولم أتوقف، لم أسمع، غير أننى فرحت و استبشرت، و نوديت.. ياجمال: قلت: نعم. قيل لى: هل أدركت؟ فقلت: يا ويلتا على ما فرطت!»(٣٤)

و من تضمينه للأحاديث النبوية الشريفة - ذات المغزى و الدلالة - قوله «إن فاطمة الزهراء ولدته بعد حول من مولد أخيه الحسين، فجاءها النبى صلى الله عليه و سلم و قال: هاتى ابنى، فدفعته إليه وهو ملفوف بخرقة بيضاء، فاستبشر به و أذن فى أذنه اليمنى و أقام فى اليسرى، ثم وضعه فى حجره و بكى، فقلت: فداك أبى و أمى يا رسول الله مم بكاؤك؟

قال: أبكى لما يصيبه بعدى»(٣٥).

و الاستشهادات القرآنية و النبوية فى أعمال الغيطانى كثيرة إلى حد أنها تمثل ظاهرة من ظواهر أسلوبه، و من الضرورى أن

تكون ثقافته التراثية من وراء ذلك. على أنه يجب ملاحظة أن توظيف الغيطانى للآيات القرانية و الأحاديث النبوية الشريفة، لم يكن توظيفاً ساذجاً بسيطاً يهدف من ورائه إلى تزيين لغته و أسلوبه فحسب، إنما نجح الغيطانى فى استخدام النص القرآنى فى تأكيد مضامينه الفكرية، و طبع أسلوبه بطابع بيانى و بلاغى.

و على الرغم من حرص الغيطانى الشديد على توظيف النص القرآنى فى سياق أعماله الروائية توظيفاً جيداً، بعيداً عن الحشو والترهل فى بنية رواياته، إلا أنه لم يسلم من عدم توظيف النص القرآنى توظيفاً حسناً و مقبولاً فى بعض الأحيان.

ففى مقدمة روايته «التجليات»، و بعد أن أوضح حقيقة تجربته، وأنها ربما استغلقت على فهم بعض القراء و النقاد، نجده يقول: «وهذا كتاب لا يفهمه إلا ذوو الألباب، و أرباب المجاهدات، أما إذا أظهر البعض استغلاق الفهم أو الملامة فإننى أتلو: «قال فما خطبك يا سامرى، قال بصرت بما لم يبصروا» صدق الله العظيم»(٣٦).

ومن الواضح أن الغيطانى يجعل نفسه فى مقام واحد مع السامرى، من حيث غموض التجربة وبعدها عن الأفهام المحدودة والبسيطة، وقصة السامرى معروفة حيث سول له عقله أن يصنع للناس إلهاً من الذهب على شكل عجل، وعندما عاتبه

موسى عليه السلام على هذا الجرم القبيح أجاب قائلاً: بصرت بما لم يبصروا، أي: «علمت مالم يعلموه فزينت له نفسى وألقى فيها أن آخذ قبضة من تراب ما ذكر وألقيها على مالا روح له يصير له روح، ورأيت قومك طلبوا منك أن تجعل لهم إلهاً فحدثتنى نفسى أن يكون ذلك العجل إلههم» (٣٧).

والظاهر أن السامرى اعتذر بهذا الكلام لموسى عليه السلام لكى يبعد عن نفسه التبعة والمسؤولية «ونحن نميل إلى اعتبار هذا عذراً من السامرى من تبعة ما حدث. وأنه هو صنع العجل من الذهب الذى قذفه بنو إسرائيل من زينة المصريين التى أخذوها معهم، وأنه صنعه بطريقة تجعل الريح تصوت فى فراغه فتحدث صوتاً كالخوار. ثم قال حكاية أثر الرسول يبرر بها موقفه» (٣٨).

ولذلك فإن توظيف الآية القرآنية السابقة بهذا المعنى من شأنه أن يفسد المعنى الذى أراده جمال الغيطانى تماما، لأن عناصر المشابهة بين تجربتى السامرى والغيطانى منتفية، ولا يوجود وجه شبه بينهما إلا فى الألفاظ والصور، فالأول يقول هذا الكلام هروباً من تبعة عمله وجريمته وعتاب موسى عليه السلام، بينما الثانى يطلب من قارئه أن يكون لديه استعداد للقراءة، وأن يهيىء نفسه لهذه التجربة قبل أن يغوص فى أعماقها، وشتان بين المعنيين والمقصدين.

وأحياناً كان الغيطانى ينساق وراء المترادفات والاقتباسات القرآنية، دون حاجة إلى ذلك إلا التداعى الفج الذى كان يفرض نفسه على المؤلف «ينأى الصوت، تختفى أمى، أين أيام شملنا؟ يوم كنت أصغى إلى أبى يحدثنا عن يوم القيامة، يوم يفر المرء من أبيه وأمه وأخيه، يوم تذهل كل مرضعة عما أرضعت، وترى الناس سكارى وما هم بسكارى» (٣٩).

فالغيطانى بمجرد استدعائه لأبيه وجلسته بين أبنائه، تداعت إلى نفسه حكاياته عن يوم القيامة بالتفصيل، وكأنه يصور مشهداً ما ويلح على استيفاء أركانه وصورته.

والغيطانى مولع أيضاً بالزخرفة اللفظية كالسجع ، وأسلوبه يتميز بالسجع كما فى مقامات الحريرى والهمذانى والرسائل الإخوانية، ومن المعروف أن «السجع لا يحسن إلا إذا كان رصين التركيب، سليما من التكلف، خالياً من التكرار فى غير فائدة» (٤٠). ويكون السجع معيباً إذا لم يراع شروطاً معينة وضعها أرباب البلاغة والبيان، وأهم هذه الشروط عدم التكلف «فالتسجيع وعدمه أسلوبان جرت عليهما ألسنة فصحاء العرب وخطبائهم يأتون بذلك بغير تكلف ولا تعسف، وورد فى القرآن العظيم آيات كثيرة خالية من السجع وآيات كثيرة مشحونة بالسجع» (٤١). والسجع عند الغيطانى مرة يكون سجعاً لا تكلف فيه، ومرة أخرى يكون متكلفاً فيه ولا ضرورة له إلا مجرد

الزخرفة اللفظية.

فمن السجع المتكلف فيه قول العيطاني: «كل شيء يدور، وتدور الأيام في الأسابيع، والأسابيع في الشهور، والشهور في السنين والسنين في الدهور، نهار يكر على ليل، وليل على نهار، فلك يدور، وخلق يدور، حروف تدور، ونعيم يدور، صيف يدور، وشتاء يدور، وخريف يدور، وربيع يدور» (٤٢) وربما أغرى هذا السجع الغيطاني فانقاد خلف موسيقاه في كثير من الأحيان، وذلك إمعاناً في محاكاة بعض الأساليب التراثية التي اندثرت، وحل محلها الأسلوب السردي الخالي من تلك الصنعة.

مآخذ على أسلوب الغيطاني:

تجدر الإشارة إلى أن كوكبة من أدباء الستينيات، وخاصة الروائيين، يقعون في أخطاء لغوية كثيرة، سواء في تركيب الجمل أم في القواعد النحوية، وقد لفتت نظري هذه الظاهرة وأنا أقرأ لعبد الحكيم قاسم وإبراهيم أصلان ويوسف القعيد وجمال الغيطاني وغيرهم، ولست أدري هل ثقافة هذا الجيل من الأدباء كانت من وراء هذه الظاهرة، حيث إن معظمهم لم يتموا تعليمهم العالي، أو أن هذه ظاهرة عامة لدى هذا الجيل وغيره من الأدباء تحتاج إلى وقفة جادة ومتأنية من أجل تصحيح هذا الوضع؟!

وإذا كانت الدعوة اليوم إلى الاعتناء باللغة وبالأسلوب أمراً

ملحاً، فإنها أكثر إلحاحاً بالنسبة للروائى، الذى لا يستخدم اللغة فى مستواها العادى الصحيح فحسب، وإنما يطمح إلى التعبير الجمالي والأسلوب الجذاب الذى يثرى اللغة ومفرداتها «فالقصة نوع أدبى بالدرجة الأولى، وينبغى ألا يخلو أسلوبها اللغوى من (ومضة بلاغية) فى السرد والحوار. كما أن عدم امتلاك ناصية اللغة قد يوقع الروائى فى خطر.. أو خطأ على الأقل إذا لم تستطع جمله أن تعبر بدقة عن الموقف المصور»(٤٣).

وقد رأينا كيف أن الغيطانى قد وقع فى خطأ كبير وهو يقتبس الآية القرآنية الكريمة، حيث وضع نفسه بالمقارنة مع السامرى لمجرد إعجابه بالحكمة أو بالرد الذى أجاب به السامرى على اتهام موسى عليه السلام، وفى ذات الوقت لم يكن قصد الغيطانى سوى تحفيز القراء والنقاد على ضرورة الاستعداد وبذل الجهد فى قراءة هذه التجربة، حيث إنها على قدر كبير من العمق والمعاناة.

ومن جملة هذه الأخطاء استخدام كلمة «بعض» معرفة بالألف واللام «زعم البعض أنهم عرفوا مادار» (٤٤) وكذلك «قال البعض إنما أراد الرئيس احتواء أمر لا مثيل له من » (٤٥) «يواجه الزعفرانيون قوى غيبية يعيشون على أمل فك هذا الطلسم وانتهاء تلك الصدمة كما يسميها البعض» (٤٦) «يؤكد البعض

أنهم خالطوا كل من له صلة بالأهرام» (٤٧).

وهكذا يبدو استخدام كلمة «بعض» معرفة بالألف واللام، ظاهرة واضحة فى كتابات الغيطانى، والأصح استخدامها مضافة تقول «بعض الشيء: طائفة منه، قلت أو كثرت » (٤٨).

والواقع أن هذه الظاهرة شديدة الوضوح فى معظم الكتابات المعاصرة، ولا يخفى ما فيها من إضرار باللغة العربية الفصحى التى تتميز بدقة استعمالها للمفردات اللغوية والتراكيب، وإذا كان الأدب هو الاستعمال الأمثل للغة فى أرقى مستوياتها، فإنه لمن الحقيق بالأديب أن يراعى هذه الدقة اللغوية والأناقة فى التعبير، حيث إن الأدب يكفل الانتشار والذيوع لبعض المفردات فى كثير من الأحيان.

وإذا كان الغيطانى يحرص فى أسلوبه على محاكاة اللغة التراثية، على اختلاف أشكالها ومستوياتها، لدرجة تشعرك بروح العصر، فإن تلك المحاكاة ـ على الرغم من كل إنجازاتها ـ قد أوقعت الغيطانى فى الاستطراد والحشو والتتبع التفصيلى للأحداث، واستطراد الغيطانى «فى هذه الحكايات الفرعية كثيراً ما يطول ليشكل حشوا زائداً يصيب البناء بالتهرم والترهل» (٤٩) ويتمثل ذلك الحشو فى كثير من الحكايات الفرعية التى لا تفيد بناء الرواية، ولكن غناها بالحس التاريخى واللغة التاريخية هو الذى أغرى الكاتب بتتبعها.

ومن هذا الحشو مثلاً كثرة التقارير والنداءات وإقحامها في مواقف قصصية لا تتناسب معها، خاصة في رواية الزيني بركات، وكذلك الولع بإقامة مزواجة بين الحاضر والماضي في التجليات، لدرجة تجعل القارئ يدرك - بسبب تكرار هذا الإجراء - ما سوف يتم في كل مشهد، فبمجرد استحضار صورة الحسين سيد الشهداء تتداعى صورة الزعيم جمال عبد الناصر وصورة الأب - والد الراوي - وبمجرد حضور صورة معاوية بن أبي سفيان أو يزيد تظهر صورة السادات - كمقابل موضوعي للظلم والفساد والعمالة في نظر الكاتب وهكذا، ولعل التكرار الكثير هو الذي يخلق هذا الإحساس، إذ لو اقتصر هذا التوظيف الفني على جملة من الأحداث والمواقف دون غيرها لكان أفضل.؟

وقد أطلق أحد النقاد على هذا الحشو والتكرار الموجود في بعض روايات الغيطاني اسم «الأجسام الصلبة»، إذ إن تجارب الغيطاني تميزت بالشاعرية والسيولة اللفظية - كما سبق - ولذلك فقد بدا هذا الحشو كما لو كان عائقاً لمجرى هذه السيولة «وليس بوسعنا ولا من أهدافنا أن نمضي في تنقية النص من هذه الأجسام الصلبة، لكن تكفي الإشارة إلى بعض الأحجار الكبيرة التي تكاد أن تعوق مجراه، وتسد امتداده» (٥٠).

وإذا كان الغيطاني قد جمع في كتاباته بين اللغة التراثية

واللغة المعاصرة فى آن واحد، واستطاع أن ينفى شبهة التفاوت وعدم الامتزاج بين اللغتين، إلا أن ذلك لم يمنع أيضاً من وقوعه فى بعض التناقض، فهو فى تمثله للتجربة الصوفية، وما تمليه هذه التجربة من شفافية وروحانيات، يجنح إلى التصوير الذى يتنافى مع طبيعة التجربة الصوفية وتعبيراتها، ويتمثل هذا التناقض فى التنافر الواضح بين التجربة والتكنيك الذى اختاره المؤلف لأدائها، بين العالم المدلول عليه، واللغة الدالة » (٥١)، فهو يجمع بين الوصف الشعرى الملحق الذى يدل على حالة شعورية مفعمة بالعواطف والأحاسيس النبيلة، إلى جانب وصفه الصريح والمباشر لرغبات الجسد وحالات التهتك الجنسى بشكل مباشر «وهنا يتجلى التنافر بين طبيعة تجربة عشق حسى شبق، ووله جنسى حاد، وبين هذا الإطار الصوفى الذى استقر فى وجدان القراء طهره ونقاؤه وسموه وشفافيته» (٥٢).

ففى روايته التى تستلهم التجربة الصوفية «رسالة فى الصبابة والوجد» ، كانت تجربة جمال الغيطانى عميقة جداً ـ كما سبق الإشارة ـ وكانت مفعمة بالروح الصوفية التى ترمز وتشف وتوحى، يقول الغيطانى «مع مضى الليل كنت أتطلع إليها، مأخوذاً من كل وجود سواها، فلو تمثل العبد الذى أوتى من اللدن علماً، وقتل أحد الموجودين لسبب يعلمه هو لما استفسرت، لو هدم الجدار القائم لما سألته، لو أشعل النار فى

الأفق لما انتابنى فضول، هى فقط فى مواجهتى، أتلمس طرقاً إلى رائحتها ، أقلع منها إليها، فهل يدرك الكوكب انجذاب توابعه إلى فلكه، كنت أترقرق، وعناصر منى تتبدل إلى مالا أعهده، حتى إذا بلغت حداً من التوارى والانطواء داخلى، وأيقنت أنه لا عالم بعد اليوم، شبت طفرة من طفراتى، واندلعت إحدى ومضاتى، فارقت مقعدى فجأة» (٥٣).

فعلى الرغم من روحانية التجربة فى تلك الفقرة وبعدها عن الوصف الحسى إلا أنه يعود بعد سطور قليلة ليستغرق فى الوصف الحسى والجنسى بما لا يتناسب مع نقاء التجربة الصوفية وصفائها «أما حضورها الحسى فازداد توقداً، ومازاد الأمر صعوبة انحسار القميص إلى أعلى، وتراجع بنطلونها قليلاً، مما كشف عن وادى ظهرها المؤدى إلى مفرق ردفيها»(٥٤).

على أنه ينبغى أن يلاحظ أن هذه المآخذ البسيطة على أسلوب جمال الغيطانى وطريقته فى القص والحكى لا تغض من قيمة كتاباته وأعماله، إذ تعد هذه المآخذ سمة عامة لكثير من الكتابات الأدبية.

وعلى أية حال فإن فى لغة الغيطانى خصوصية وتفرداً، أتاحهما له طول عشرته لكتب التراث العربى وطول صحبته للروائى الكبير نجيب محفوظ ، حيث تأثر به كثيراً إلى درجة أن

صار أقرب الأدباء شبهاً بنجيب محفوظ، من حيث الاقتدار على التعبير الجميل، والقدرة الفذة على رصد متغيرات الواقع فى أسلوب أدبى، كذلك من حيث التنوع والشمول حيث عالجت رواياته موضوعات شتى، اجتماعية وسياسية وتاريخية ودينية.

الغيطانى ومواقفه الفكرية:

مهما قيل، من ضرورة تمتع الأديب بقدر كبير من الحرية، تتيح له الفرصة للتعبير عن ذاته، وأن الأديب تدفعه ذاتيته المحضة لممارسة العملية الإبداعية، فإن هناك خلفيات أخرى تقف من وراء العملية الإبداعية، وتنعكس على الأديب بشكل أو بآخر ، ومن هذه الخلفيات الرؤية السياسية والفكرية للكاتب مثلاً، وانتماءاته الحزبية وإيمانه بمواقف معينة، إذ «إن الأعمال الأدبية ليست إلهاماً غامضاً، أو عمالاً قابلة لتفسير بسيط يعتمد على إذ «إن الأعمال الأدبية ليست إلهاماً غامضاً، أو أعمالاً قابلة لتفسير بسيط يعتمد على سيكولوجية مؤلفيها. إنها أشكال للإدراك، وطرائق خاصة فى رؤية العالم. وما دامت كذلك فهى تنطوى على علاقة وثيقة بالطريقة السائدة فى رؤية العالم، أى بالعقلية الاجتماعية، أو أيديولوجيا العصر، وهذه الأيديولوجيا - بدورها - نتاج لعلاقات اجتماعية ملموسة، تقوم بين البشر فى زمان ومكان محددين. إنها الطريقة التى يعيش بها البشر علاقاتهم الطبقية ويبررونها ويحافظون على بقائها» (٥٥).

وقد رأينا كيف كانت الرؤية السياسية هى إحدى الرؤى التى شكلت تجربة جمال الغيطانى فى العديد من أعماله الروائية، وذلك فى الفصل السابق، وفى هذا البحث نحاول التعرف على المواقف والانتماءات الفكرية التى أسهمت فى إبداع العديد من روايات جمال الغيطانى، إذ يلاحظ الدراس أن تجربة الغيطانى الروائية تخلصت - إلى حد كبير - من أسر الذاتية، وانطلقت معبرة عن هموم الواقع السياسى والاجتماعى والدينى والقومى.

ويعد موقف الغيطانى من «الاشتراكية» موقفاً مبدئياً بالدرجة الأولى، إذ يؤمن بها وبمبادئها ، تلك المبادى التى تنتصر للفقراء وتنصفهم، وهو واحد من هولاء الفقراء، وقد زج به إلى السجن فى الستينيات بسبب دعوته إلى العدالة الاجتماعية، التى لا تبدو بوضوح إلا فى النظام الاشتراكى على ما يعتقد جمال الغيطانى لا على مايعتقد الباحث، على أنه ينبغى أن يلاحظ أن النظام الاشتراكى نظام اقتصادى «والمعنى العملى الدقيق لكلمة الاشتراكية هى أنها النظام الذى يتميز بتملك الدولة (أى الملكية الجماعية) للأموال، وخاصة أموال الإنتاج كالأراضى والالآت والمصانع» (٥٦).

ويبدو أن عدداً كبيراً من جيل الستينيات والأزجيال التى قبله، كانوا من المؤمنين بالاشتراكية كبديل للرأسمالية الفاحشة والإقطاع الطاغى تحت تأثير الدعاية لكبيرة، واهتمام الإعلام

بذلك، خاصة إذا علمنا أن كثيراً من رؤساء الدول العربية آنذاك كانوا من المؤمنين بهذه النظرية والداعين إلى تطبيقها أو قل إلى فرضها بالقوة، وقد أثبتت الأيام أن أحوال الفقراء لم تتحسن بتطبيق الاشتراكية بل ازدادت أحوالهم سوءاً إلى سوء، ولم تخل النظرية الأشتراكية ذات الاهتمام بالنواحى الاقتصادية من خلط بين الاقتصاد والسياسة وكذلك الدين.

فقد «وجه لينين نظر العصبة إلى ضرورة الاتصال بالعمال اتصالاً عملياً، وإعطاء حركتهم نزعة سياسية، وعلمها كيف تغتنم الفرص لإلقاء ضرباتها، فكانت كلما قام إضراب فى مصنع من المصانع، تبادر إلى إصدار النشرات الاشتراكية لاستفزاز العمال، وإيغار صدورهم على أصحاب الأموال وعلى الحكومة»(٥٧). هذا إلى جانب أن الكثير من دعاة الاشتراكية والمتشدقين بمصالح الفقراء قد ثبت عدم نزاهتم واكتنازهم للأموال الطائلة، التى حرموها على الآخرين وصادورها لأنفسهم.

وعلى أيه حال فإن البحث ليس من أهدافه تتبع ورصد الاشتراكية، ومدى نفعها أو فسادها، فإن لهذا البحث أربابه من أساتذة الاقتصاد والسياسة، ولكنه يبحث فى أثر تلك الاشتراكية على كتابات جمال الغيطانى، فقد انعكس إيمان الغيطاى الشديد بالاشتراكية على معظم رواياته.

ففي رواية «كتاب التجليات» يتخذ الغيطاني موقفاً حاسماً من الانفتاح الاقتصادي، ويرفض بشدة نتائج هذا الانفتاح والتي أبرزت فئات من الشعب احتكرت الأموال، وسخرت كل فئات الشعب الأخرى لخدمتها والقيام على مصالحها، وبسبب هذا الانفتاح ازداد الناس فقراً إلى فقرهم، ومن ثم فالغيطاني يحمل السادات مسئولية هذا التخريب الاقتصادي، ولا يترددفي إطلاق لقب «الجلف القاسي» عليه بسبب تنكره لمبادىء الثورة والاشتراكية، وقد ألمحت إلى هذا الأمر في الفصل السابق.

وفي الوقت نفسه فإن إيمانه بالاشتراكية دفعه إلى تمجيد الزعيم الراحل جمال عب الناصر ووضعه في مكانة المجاهدين الأبرار، فقد كان ـ في نظره ـ أبا للفقراء وحرباً على الأغنياء، ولذلك فقد رأينا الغيطاني يضع عبد الناصر في مكانة سيد الشهداء الحسين بن علي: «بدأ حصار عبدالناصر في الفالوجة، وضيق العدو خناقه عليهم، ونزفت دماء في مواقع أخرى، وفي كربلاء اشتد الرمي على مضارب الحسين» (٥٨).

بل إن المتتبع لرواية الزيني بركات يلاحظ أن شخصية «الزيني بركات» وقد كتبت الرواية باسمه، شخصية غائبة وضائعة بين الأبطال الحقيقيين الذين هم شعب مصر، فالبطل الحقيقي هو الشعب والفقراء، الذين لم يسكتوا لحظة عن المطالبة بحقوقهم الطبيعية، فهل يمكن إعتبار ذلك رفضاً

للإقطاع والثراء الفاحش والظلم الذى تركز فى يد الزينى بركات وبطانته، ودعوة إلى العدالة الاجتماعية وإشراك الناس فى الواقع السياسى وعدم إهدار حقوقهم؟!

إن نزوع الغيطانى للإشتراكية كان بدافع التعاطف مع الفقراء ويبدو أن «الظروف الاقتصادية التى عاشها الغيطانى قد جعلته أكثر التصاقاً بواقع الحياة وأنماط التفكير فى الأجواء الشعبية». (٥٩)

ويظهر إيمان الغيطانى الشديد أيضا بالقومية العربية وبضرورة وحدة الشعوب الإسلامية لكى تستطيع الوقوف أمام التحديات المختلفة.

وتعد رواية «رسالة فى الصبابة والوجد» إحدى الروايات التى تظهر فيها بوضوح الدعوة إلى التواصل الحضارى بين المسلمين، حيث تدور أحداث الرواية فى دول شرق آسيا الإسلامية وهى دول ذات حضارة إسلامية أصيلة ، ومازالت آثار الماضى تثير عبق الذكرى عند كل من يزور هذه البلاد الإسلامية «ذلك الترقب الذى يلزمنى عند جوازى عبر مداخل العمائر القديمة، والممرات المؤدية، حيث الصحن الفسيح بعد الممر المدهلز فكأنه الفرج بعد الضيق، أو اليسر بعد العسر، كنت أدع نفسى فى مساجد بخارى لأرصد توالى المشاعر على ، خاصة عند دخولى، كنت أشرع حواسى لالتقاط روائح المكان،

فلكل معمار رائحته الملازمة، التى تمنحه خاصية» (٦٠).

وانطلاقاً من هذه الرؤية القومية والوطنية العميقة فإن الغيطانى يرفض كافة أشكال التطبيع مع العدو الإسرائيلى ويعتبر من يقوم بذلك خائناً للوطن والشعوب، وقد ظهر هذا بجلاء فى حديثه عن أنور السادات فى رواية التجليات وعن أسفه الشديد للتطبيع مع إسرائيل، تلك الدولة التى اغتصبت الأرض العربية وأزهقت الأرواح والنفوس، وتعدى بطشها إلى ذبح الأطفال وقتل الأبرياء،: «ينتفض الضابط، لا يخفى هياجه، يخالف الأصول التى تعلمها. لاترد إذن.. أنت تعرف ماذا ينتظرك؟ يقف الضابط فجأة، ينظر إلى مدخل زنزانة التحقيق، أرى وجوهاً مطلة، وجوهاً إسرائيلية، وأخرى أمريكية، ممثلين عن الموساد، والاستخبارات العسكرية، ومدير المخابرات المركزية. يختفى الضابط من مجال بصرى، تتمطى ظلال، وتتردد الأصوات متعاقبة.. أنت متهم بمعاداة أصحاب النهى والأمر فى العالم» (٦١).

ولعل إيمان الغيطانى المطلق بالحرية يشكل ملمحاً آخر من ملامح تجاربه الروائية، إذا تعد الحرية بالنسبة للأديب أمراً جوهرياً لا أمراً هامشياً، ولذلك فقد تحدث الغيطانى عن قضايا القهر والظلم، واستطاع أن يعطى صورة بارزة الوضوح لحقبة الستينيات «خلال الستينيات، كان ثمة تطلع إلى المستقبل،

وحركة بناء فى المجتمع، لكن كانت هناك مشكلة حرية سياسية وثقافية إن جاز التعبير. كانت الرقابة شديدة على الصحف والمطبوعات» (٦٢).

وكانت هزيمة ١٩٦٧م أمام العدو الإسرائيلى من أهم المواقف التى أثرت فى الروائيين العرب، فإذا كان الأديب قبل هذه الهزيمة يبحث عن الحرية الشخصية، التى تتيح له الإبداع، فإن هذه الهزيمة قد جعلت الأدباء يبحثون عن حرية أكبر وأعمق، وإنها حرية الوطن والشعوب العربية، بعد أن سقطت فى يد العدو الإسرائيلى «وقد راح الروائيون قبل هذ الهزيمة وبعدها يرصدون لتجذر الهزيمة فى الوجدان العربى، فراحوا يفسرونها بأربعة عوامل فصلت على النحو التالى: سيادة عامل القهر وغياب المؤسسات الديمقراطية اللازمة لنمو التجربة الوحدوية أولاً، ومعارضة التيارين الإسلامى والماركسى لها ثانياً، والسلبية التى اتسمت بها النظم القومية فى تطوير البنى والمؤسسات التى تصبح ضرورية لتوعية الجماهير العربية وتعبئتها ثالثاً، ثم استخدام قضية فلسطين بين الأقطار العربية فى الصراع الدائر بينها، فأصبحت موضوعاً للتحرير وليس (ذاتاً قادرة) رابعاً، وهو ما أفسح المجال لتمرد عديد من الروائيين» (٦٣).

والنموذج الذى يعبر عن ذلك فى أدب الغيطانى هو رواية

«الزينى بركات» ورواية «كتاب التجليات» بأجزائه الثلاثة، على أن معظم روايات الغيطانى الأخرى تكاد لا تخلو من إشارة إلى الحرية والقومية ورفض التطبيع مع إسرائيل والحديث عن وحدة الشعوب العربية والإسلامية من أجل التصدى للأعداء.

استلهام التراث بين الغيطانى ومحفوظ والكيلانى

تتميز تجربة الروائى الكبير نجيب محفوظ بالتنوع والثراء، إذ اهتمت رواياته ومجموعاته القصصية برصد الواقع المصرى بدقة من خلال أعماله الواقعية، ولنجيب محفوظ تجربة خصبة وحيوية فى استلهام التراث العربى والفرعونى قبل اتجاهه لكتابة الأعمال الواقعية، يحسن الوقوف عندها لنتأمل فى فلسفته الخاصة فى استلهام التراث فى مراحله الأولى.

ويدفعنى لذلك أمران: الأول أن نجيب محفوظ علامة بارزة فى الرواية العربية ، له منهج خاص وأسلوب منفرد، وهو فى نظرى أعمق الأساليب التى عرفتها الرواية العربية وأفضلها. الثانى أن الغيطانى قد تأثر بتجربة نجيب محفوظ الإبداعية، وهو على المستوى الشخصى يعتبر نفسه أقرب الأدباء شبهاً بنجيب محفوظ، ويعتبره بعض النقاد والأدباء كذلك. ولنجيب محفوظ أعمال روائية عديدة تقوم على أساس استلهام التراث، ومن بين هذه الأعمال «ليالى لف ليلة» و«أولاد حارتنا» ، إذ يحاكى فى الأولى حكايات «ألف ليلة» المعروفة، بينما يحاكى فى الثانية

التراث الدينى كما جاء فى الكتب السماوية الثلاثة ـ التوراة والإنجيل والقرآن ـ وسوف نتوقف عند هاتين التجربتين لنرى : كيف تعامل محفوظ مع التراث؟

يبدأ محفوظ روايته «أولاد حارتنا» بقوله «هذه حكاية حارتنا، أو حكايات حارتنا وهو الأصدق. لم أشهد من واقعها إلا طوره الأخير الذى عاصرته، ولكنى سجلتها جميعاً، كما يرويها الرواة، وما أكثرهم، جميع أبناء حارتنا يروون هذه الحكايات، يرويها كل كما يسمعها فى قهوة حيه أو كما نقلت إليه خلال الأجيال، ولا سند لهم فيما يكتبون إلا هذه المصادر، وما أكثر المناسبات التى تدعو إلى ترديد الحكايات» (٦٤).

إن نجيب محفوظ يبدى هنا عدم اقتناعه بالتاريخ السائد لدى البشر، فهو تاريخ ـ أو تواريخ ـ لعبت أهواء البشر دوراً هاماً فى كتابته، مما صبغه بوجهة نظر كاتبيه. ومن ثم فهو يسعى إلى إعادة كتابة التاريخ، ويتضح هنا أن الكاتب لا يستنسخ التاريخ ولا يبحث عن مادة روائية يصنع منها أحداث رواية إنما ينصب هتمامه على إعادة كتابه هذا التاريخ وتصحيح مناهجه وأساليبه «شهدت العهد الأخير من حياة حارتنا، وعاصرت الأحداث التى دفع بها إلى الوجود «عرفة» ابن حارتنا البار. وإلى أحد أصحاب عرفة يرجع الفضل فى تسجيل حكايات حارتنا على يدى، إذ قال لى يوماً: إنك من القلة التى تعرف الكتابة، فلماذ لا

تكتب حكايات حارتنا؟ إنها تروى بغير نظام، وتخضع لأهواء الرواة وتحزباتهم، ومن المفيد أن تسجل بأمانة فى وحدة متكاملة ليحسن الانتفاع بها، وسوف أمدك بما لا تعلم من الأخبار والأسرار» (٦٥).

لن أتعرض هنا بطبيعة الحال للرواية من وجهة النظر الدينية وما أثارته من خلاف بين المثقفين والعلماء، لأن هذا ليس من طبيعة البحث الذى أنا بصدده، ولكنى سأكتفى بالحديث عن الطريقة التى استلهم بها نجيب محفوظ هذه التاريخ البشرى الممتد، وكيف وظف ذلك فى عمل روائى يبدو للوهلة الأولى أنه رواية واقعية، وما إن تمعن النظر والقراءة حتى تجدك أمام رواية تاريخية، تستقى مادتها وأحداثها من التاريخ الإنسانى القديم.

يلمح القارئ للرواية الشبه الكبير بين أحداثها وبين ما حكاه القرآن الكريم، فاختيار الجبلاوى أدهم لإدارة الوقف، يشبه أمر الله ملائكته بالسجود لآدم وجعله خليفته فى الأرض، واعتراض إدريس على هذا الاختبار هو نفسه رفض الشيطان السجود لآدم.. ولو تتبعنا اتفاق النصين أو تشابههما لوقفنا على الكثير من المواقف المتشابهة.

اعتمد نجيب محفوظ على القرآن الكريم كمصدر أساس فى عمليته الإبداعية تلك، ولكنه لم يكن ناقلاً نقلاً حرفياً، إنما أخذ الإطار العام أو الهيكل العظمى وكساه بدوره لحماً ودماً من

إبداعه الخاص، وفى دراسة للدكتور صلاح فضل وجد أن جملة من المشاهد عددها ثلاثة وعشرون مشهداً، وجد «أن عدد الجمل التى تمثل فيها هذا الاتفاق لا يتجاوز ست جمل، وعدد جمل التخالف يشمل البقية وهى سبع عشرة جملة، أى أن نسبة ما يحتمل التفسير الدينى، فضلاً عن إمكانية تفسيره حرفياً دون إشارة لهذه الخلفية الموروثة، يصل فحسب إلى ست وعشرين بالمائة تقريباً من المساحة الكلية للفصل، ويظل الباقى وهو أربع وسبعون بالمائة مادة روائية بكراً ابتدعها خيال المؤلف دون أن تكون خلفها أية عناصر تراثية، بل تتمتع بحرية قصوى فى التوصيف والتوظيف» (٦٦).

إن نجيب محفوظ سعى من خلال هذه الشكل الروائى، الذى يمتد زمنياً ليشمل تاريخ البشرية كلها، إلى رصد واقع البشر وتطوراته، ورصد عوامل الشر التى ترسبت فى النفوس وتوارثتها الأجيال، ولم يهدف نجيب محفوظ بهذه الرواية المثيرة للجدل أن يكتب التاريخ بمنظوره هو فحسب ولكنه سعى لربط هذا التاريخ البعيد بالواقع الإنسانى المعاصر الملىء باليأس والإحباط «فالرواية تقدم لنا مشكلة الشر فى الوجود الإنسانى، وتصور فى الوقت ذاته حرب الخير ضد الشر وحرب النور ضد الظلام وحرب الحكمة ضد الجهالة» (٦٧).

وإذا كان نجيب محفوظ قد استمد كثيراً من أحداث روايته

من القرآن الكريم، وخاصة تلك التى تتعلق بالإسلام والمسلمين، فإنه قد استمد ما كتب «عن جبل من التوراة، وبالمثل ما كتب عن رفاعة من الأناجيل، ولكننا مع ذلك نرى أن المصدر القرآنى كان أكثر إلحاحا ووضوحاً» (٦٨).

ومن الملاحظ فى هذه الرواية أنها مكتوبة بلغتنا المعاصرة، فقد اعتمد الكاتب على السرد القصصى والوصف والحوار وسائر العناصر القصصية فى شكلها المعاصر، ولم يحاول الكاتب أن يكتب هذه الرواية باللغة التاريخية القديمة كما فعل جمال الغيطانى، ومن أجل إضفاء صبغة التاريخية عليها، وربما تعمد الكاتب ذلك، إذ استخدم الرمز فى روايته تلك بوضوح، وذلك لكى يتمكن من نقد الواقع المعاصر، وإسقاط هذا التاريخ على الواقع.

غير أن نجيب محفوظ قد اعتمد على نصوص مقدسة فى بنائه الروائى ذاك، مما كان يتطلب منه شيئاً من الاحترام ونظرة القداسة لهذه المصادر، وشيئاً من الحيطة حتى يكون اختلافه واتفاقه مع هذه النصوص مقبولا ولائقاً، إذا إنه «مهما كان قصد المؤلف، فإنه أوقع روايته فى الحرج، مصدره تلك المهن الوضيعة وما يكتنفها من سلوكيات هابطة، أسندت إلى شخصيات فى الرواية، أصبح القارئ يعرف جيداً الشخص التاريخى الذى ترمز إليه، ويستنكر القارئ العادى أو التقليدى

أن يرمز للأنبياء بمثل هولاء الأشخاص، وهو يعبر فى موقفه هذا عن عجزه عن التجريد واستخلاص المعنى ودلالة الموقف فى عمقه دون إصرار على الوقوف عند السطح الظاهر» (٦٩).

إن تعامل نجيب محفوظ مع التاريخ، سواء فى هذه الرواية أم فى غيرها من رواياته التاريخية، كان تعاملاً سياسياً واجتماعياً إضافة إلى تعامله تعاملاً فنياً مع العمل الأدبى، فقد كانت الفترة الأولى من حياته فترة استعمار عسكرى، ولذلك فقد اتخذ محفوظ من استلهام التاريخ فى تلك الفترة وسيلة لحفز الشعوور القومى ضد الاستعمار بكل أشكاله، وبعث الحس الوطنى لدى الشعب المصرى «لقد استخدم - محفوظ - التاريخ لتأكيد الشعور الوطنى لمقاومة الاستعمار، وقد كانت النظرة متخذة شكلاً آخر يختلف عن تحركات التاريخ العادية... فهو يتحسس فى التاريخ ما لايدركه عالم الآثار الذى يريد فقط إعادة كتابة ذلك التاريخ، ولا ما يتصوره الفنان المعجب فقط، إنه يحاول إسقاط كل هموم الحاضر وتطلعاته نحو المستقبل ضمن هذا التاريخ الذى يمثل روح الأمة ومنبع خلودها وصفاء عنصرها، فتلك الأجواء ليست هروباً من الواقع بقدر ما هى حاملة للهموم، فهو ماض مقابل الحاضر المرير» (٧٠).

ولا غرو بعد ذلك أن ثقف جمال الغيطانى من الروائى الكبير نجيب محفوظ فى هذا الجانب الهام، وهو جانب استلهام

التاريخ، واستخدام نفس الوسائل التى لجأ إليها نجيب محفوظ فى رواياته التاريخية، من مثل إسقاط هذا التاريخ على الواقع، وإعادة إنتاج وكتابة التاريخ ، لا مجرد استنساخه. وأضاف الغيطانى إلى ذلك كله عنصراً هاماً ألا وهو عنصر اللغة حيث تشكلت اللغة عنده حسب التجربة، لتصبح بطلاً من أبطال الرواية.

إن هناك نقاط اتفاق ونقاط اختلاف بين تجربتى محفوظ وجمال الغيطانى فى استلهام التراث، فنجيب محفوظ كتب الرواية التاريخية بلغة حديثة، التشبيهات والصور وأساليب السرد فيها لا تمت بصلة إلى العصر الذى يكتب عنه، بينما جمال الغيطانى استغرق - طوال تجربته الطويلة - فى التعبير بلغة ذات صلة وثيقة بالعصر الذى تدور فيه أحداث تجربته، ومن هنا يمكن ملاحظة أن تجربة الغيطانى «تسير فى خط موازٍ ومخالف لطريق نجيب محفوظ فى «أولاد حارتنا» و «الحرافيش». لأنها تخلق عالماً استعارياً كلياً يتجاوز الحس ويقيم الإشارة ويعيد صياغة قوانين الكون طبقاً لمنطقه الدلالى الخاص. هذا العالم قريب جداً مما يصفه «فراى» فى تحديده للأنماط الأولية الكبرى فى السرد العالمى، حيث يرى أن ظهور البنية الأسطورية فى الرواية الواقعية يفرض بعض القضايا التقنية التى تجعلها معقولة إلى حدٍ ما » (٧١).

فقد تجاوز الغيطانى حرفية التاريخ، وسعى إلى خلق شكل روائى مغاير للمألوف من الأشكال الروائية المعروفة، ويمكن إعتباره فى هذا الشأن مكملاً لما قام به نجيب محفوظ، الذى تأثر به جمال الغيطانى كثيراً فى تجربته الروائية، سواء تجاربه القائمة على استلهام التراث، أم تلك التى تضرب بجذورها فى الواقع.

وإذا انتقلنا إلى رواية نجيب محفوظ «ليالى ألف ليلة»، لرأينا بوضوح أثر كتاب «ألف ليلة وليلة» المعروف فى هذه الرواية، ومن المعروف أن «ألف ليلة وليلة» أثرت فى الأدب العربى المعاصر بشكل واضح، كما لها أكبر الأثر فى الأدب العالمى» (٧٢). فقد «شيد نجيب محفوظ روايته «ليالى ألف ليلة» على «ألف ليلة وليلة» تشييداً مباشراً، فاستلهم وأحيا وخلق من جديد شخصياتها وأجواءها وعناصرها الفنية، فضلاً عن أنه تمثل عالم (ألف ليلة)، على مستويات متنوعة، فى روايات أخرى عدة له» (٧٣).

ونجيب محفوظ شديد الاحتفال بألف ليلة، ويعتبرها ذروة الفن القصصى القديم، وأنها استطاعت أن تعبر عن روح الشرق بعفوية تامة، ومن ثم فهو يرى أنها مازالت فيها حكايات صالحة لإمداد الأديب بمادة روائية صالحة لأن يقيم عليها بناءه الروائى، بما تحويه من عناصر تشويق وأساليب سردية جيدة وتضمين

للحكم، وقد استطاع نجيب محفوظ أن يحمل تجربته فى «ليالى ألف ليلة» بعداً سياسياً : «أعتقد أننى فى هذه الرواية، قد عبرت عن اهتماماتى الكبرى الأساسية، وأننى قمت بذلك فى مزيج بين ما يمكن أن تسميه «الواقعية السياسية و«التأملات الميتافيزيقية»، ولك إن شئت ـ أن تقول «التأملات الصوفية». لقد وجدت فى ألف ليلة «مساحة كبيرة تمكننى من التعبير عن هذا المزيج متباعد الأطراف» (٧٤).

إن نجيب محفوظ استفاد من «ألف ليلة وليلة» لا من حيث المادة الروائية والحكايات التى تذخر بها فحسب، ولكنه استفاد أيضاً من أسلوب الحكى، الذى اتسم بالتداخل والتفاعل واهتم بإبراز العبرة والعظة بشكل فنى جذاب، وهو ما يهتم به كاتب مثل نجيب محفوظ يكرس فنه وأدبه لخدمة الواقع.

ولعل اهتمام محفوظ بأسلوب الحكى والسرد فى ألف ليلة وليلة يؤكد ما أثبته آنفاً، وهو أن كتاب الرواية العربية فى بحث مستمر عن شكل فنى لها، ينبع من البيئة العربية والتراث العربى، بعيداً عن شبهة المماثلة والتقليد للرواية الأجنبية، كذلك فإن التراث العربى لديه الكثير الذى لم يقدمه بعد، والمهم هو أن يتصدى أديب موهوب كنجيب محفوظ وجمال الغيطانى وغيرهما لإعادة إنتاج هذا التراث والتفاعل معه، والذى ينظر إلى ليالى ألف ليلة «لنجيب محفوظ يجد أنه نص غنى فى تفاعله مع نص

ألف ليلة وليلة الذى كان وسيظل نصاً تتولد عنه نصوص جديدة أبداً، وما ليالى ألف ليلة إلا نموذج لهذا التفاعل المنتج الذى يجعل إمكانية قراءته وتحليله متعددة الجوانب والإشكالات» (٧٥).

وإذا كان نجيب محفوظ قد تأثر بألف ليلة وليلة بشكل مباشر فى لياليه، وبشكل غير مباشر فى بعض أعماله الروائية الأخرى، واستفاد من طرق القص وأسلوب السرد فيها، فإن جمال الغيطانى قد تأثر هو الآخر بألف ليلة وليلة من حيث الشكل، ولا يخفى الغيطانى احتفاءه الشديد بهذا العمل وتأثره به لدرجة أن لدية مكتبة خاصة وقسماً خاصاً بألف ليلة بطبعاته المختلفة فى مكتبته الخاصة (٧٦).

والغيطانى قد استفاد كثيراً من ألف ليلة وليلة كنجيب محفوظ، وإن كان هذا التأثير انعكس على أسلوبه ولغته أكثر مما ظهر فى أفكاره ومواقفه، وهو يعتبر (ألف ليلة وليلة) «ذروة القص العربى، وعندما أقول العربى، فإننى أعنى الميراث الثقافى والفنى الداخل فى عناصر تكوين الثقافة العربية، والمنتمى إلى حقب تاريخية مختلفة، وديانات متعددة وحضارات متعاقبة متجاورة، ومؤثرات وافدة متفاعلة من ثقافات أخرى»(٧٧).

ولعله من نافلة القول إن «ألف ليلة وليلة» قد أثرت فى العديد من الأدباء العرب وما زالت تؤثر، وقد شرع هؤلاء الأدباء فى

محاكاتها بطرق عديدة ومختلفة، مما يدل على أهمية هذا العمل عند الروائيين العرب، بل حتى على الأدب الأجنبى.

وإذا انتقلنا بعد ذلك للحديث عن استلهام التراث بين الدكتور نجيب الكيلانى وجمال الغيطانى، لظهرت لنا المفارقة الحقيقية بين كلا الأديبين فى كيفية استخدام التراث، ويرجع السبب فى ذلك - من وجهة نظرى - إلى انتماءات كل منهما الفكرية والدينية والسياسية. فالدكتور نجيب الكيلانى له توجهاته الدينية منذ نعومة أظافره، وهو واحد من أبرز الدعاة للأدب الإسلامى، ذلك الأدب الذى يقوم فى الأساس على التصور الإسلامى الواسع للكون والحياة.. «الأدب الإسلامى - برغم ترهات المبطلين والمخدوعين - جزء من بنية البناء الإسلامى الكبير، وهو التعبير بالكلمة عن أيديولوجيتنا العظيمة، ووسيلة أساسية من وسائل الدعوة فى هذا العصر،.. وهو أولاً وأخيراً الحامل لمضمون العقيدة التى نحيا لها وبها (٧٨).

وقد انضم الدكتور نجيب الكيلانى إلى جماعة الإخوان المسلمين، وتشرب مبادئ دعوة الجماعة منذ الصغر، وقد قضى فترة فى السجون بسبب انتمائه لجماعة الإخوان المسلمين، وقد انعكس ذلك كله على أدبه - كما سنرى - إذ عبر عن قضايا الحرية والقهر والتعذيب فى أعماله القصصية «انخرطت فى سلك الإخوان المسلمين فى أقسى الأيام وأشدها حلوكة

وخطراً، ولم أعبأ بشيء، وصرحت بما آمنت به، وخلعت رداء الحزبية القديمة إلى الأبد» (٧٩).

وفى جملة بسيطة يمكن القول بأن الدكتور نجيب الكيلانى، يعتبره الكثير من الأدباء والنقاد الصورة الصادقة للأدب الإسلامى، سواء فى دراساته التنظيرية التى دعا فيها إلى ضرورة إيجاد أدب إسلامي يمثل الحياة الإسلامية تمثيلاً صادقاً غير مشوب بالتيارات والمذاهب الغربية، ومن أبرز كتبه فى هذا المجال «مدخل إلى الأدب الإسلامى» و «الإسلامية والمذاهب الأدبية»، أم فى إبداعاته الأدبية التى كانت تطبيقاً عملياً لما يؤمن به، وهى تبلغ نحو ثلاثين رواية وست مجموعات قصصية، لم يخرج فيها عما التزم به فى دراساته النقدية.

والذى يهمنا فى هذا الجانب بطبيعة الحال، بعد تلك المقدمة الموجزة، هو استلهام التراث فى أدب نجيب الكيلانى وأهم ما يميزه ومقارنته باستلهام التراث عند جمكال الغيطانى.

للدكتور نجيب الكيلانى نحو ثلاثين رواية وبضع مجموعات قصصية، أكثر هذه الروايات يقوم على أساس استلهام التراث وخاصة التراث التاريخى، وقليل من هذه الروايات يمكن اعتبارها روايات واقعية لا تقوم على محاكاة التاريخ.

والدكتور الكيلانى يدفعه إلى استلهام التراث التاريخى أمور كثيرة ممن بينها: اتخاذ التاريخ وسيلة أو قناعا للاحتماء من

بطش السلطة التى كانت تفرض قيوداً رهيبة على الفكر والأدب، لذلك فإنه اتخذ من التاريخ أداة لنقد الواقع وإبراز زيف الدعاوى الكاذبة.

كما كان لإيمان الكيلانى الشديد بالتاريخ الإسلامى ورجاله أكبر الأثر في توجهه، حيث يرى فى أمجاد الإسلام وبطولاته الخالدة ما يجعله يتعزى عن هذا الضعف والهوان الذى وصل إليه حال الإسلام والمسلمين فى العصر الحديث.

وكذلك فقد كان الدكتور نجيب الكيلاني يعتقد بأن الشخصية التاريخية يمكن أن تجد صدى طيباً فى نفوس القراء - على اعتبار أنهم مشاركون أساسيون فى عملية الإبداع - على عكس الشخصيات الوهمية أو التى من نسج الخيال «فالشخصية الواقعية - سواء كانت منتجة من الواقع المعاصر أو الواقع التاريخى - تكون لها جاذبيتها ، أما الشخصيات التى صنعت من الوهم أو الخيال المحض، واتسمت بسمات وهمية تبدو عادة غير مقنعة وغير مقبولة» (٨٠).

إن الدكتور الكيلانى فى استلهامه للتاريخ كان بعيد النظر وعميق الفكر، إذ التفت منذ زمن بعيد إلى أن التقيد الحرفى بالتاريخ يمكن أن يضر بالأدب كما أنه لن يغنى عن التاريخ ذاته، لأنه سيظل ينظر إليه على أساس أنه رواية يدخل فيها خيال المؤلف وتوجهاته الفكرية، ولذلك فقد حرص الدكتور

الكيلانى على التعامل الفنى مع هذا التاريخ، حيث يسمح هذا التعامل الفنى للأديب بشىء من التغيير والتبديل فى أحداث التاريخ، ويتيح له قدراً من الحرية في تحريك أحداث الرواية بما يخدم غرضها الأساس «فإن الكاتب إذا التزم حرفياً بما جاء في كتب التاريخ فلن يقدم عملاً فنياً، بل سيكون ما طرحه مجرد عرض تاريخى، وهو أدخل فى باب العلوم، منه فى باب الفنون، وهناك أمور تقتضيها القصة بمعناها الفنى، منها النوازع النفسية، والترجمة عنها فى أعمال أو أقوال، وهناك المواقف الناقصة فنياً، والتى تحتاج إلى استكمال، وهناك عوامل القوة والضعف التى قد تعترى الإنسان العادى، أو البشر بصفة عامة وهناك نمو الحدث وما يتطلبه من ضنعة قد تجر إلى الإطالة أو الإيجاز» [٨١]، وهناك الكثير من الأمور الفنية التى تجبر الأديب على عدم الالتزام الحرفى بالمادة التاريخية، بل تجبره على إعادة إنتاجها والتفاعل معها وإبداع نص جديد مواز للنص التايخى ، فهو يستلهمه ولا يستنسخه.

ومع حرص الكيلانى الشديد على التعامل الفنى مع التاريخ، فقد كان حريصاً أيضاً على الصدق والالتزام بجوهر هذا التاريخ «لقد عانيت من هذه المشكلة حينما كنت أكتب رواية «عمر يظهر فى القدس» «ورواية قاتل حمزة» وكذلك رواية «نور الله» وغيرها، لكنى كنت حريصاً أشد الحرص على ألا تأتى

الشخصية الروائية بأفعال وأقوال تتناقض مع طبيعة الشخصية التاريخية» (٨٢).

ولعل أهم ما ميز الدكتور نجيب الكيلانى فى تعامله مع التاريخ الإسلامى ، تلك النظرة المشرقة والموضوعية لهذا التاريخ، حيث لم يركز فى رواياته التاريخية على الفترات التى تبرز ضعف المسلمين وانهيارهم كما فعل جورجى زيدان، إنما استلهم الكيلانى الموضوعات التاريخية الأكثر إشراقاً والأعمق أثراً، وذلك لكى يبعث الأمل فى نفوس المحيطين من أبناء الأمة الإسلامية، وهو إذ يلجأ أحياناً إلى استلهام بعض الفترات المظلمة فى تاريخ الإسلام فإنما يعمد إلى تصويرها بما يثير الرفض والإدانة لدى القراء، ويجعلهم يتخذون موقفاً إيجابياً حيال هذه الحقب السوداء، وقد انعكست هذه النظرة على نهايات الرواية عنده، إذ كانت الغلبة للخير فى كل الأحوال، مهما استبد الشر واشتد عوده.

والتاريخ عند الدكتور الكيلانى لا يعتبر هروباً من الواقع ومشكلاته، إذ يعتبر الكيلانى استلهام التاريخ هو عين التصدى للواقع، ولكن بشرط أن يحسن الروائى الربط بين الماضى والحاضر، وأن يعايش الروائى التاريخ لا بهدف التاريخ وأحداثه ولكن بهدف إسقاطه على الواقع، فالأديب «حينما يتناول موضوعاً تاريخياً قديماً، لا يهرب فى الواقع من مجابهة

المجتمع أو الحياة الحديثة ، إنه يتناول التاريخ وعينه على الحاضر، ففي التاريخ كنوز ثمينة من التجارب الإنسانية العامة التى لا تموت بمرور السنين، إنها قضايا الماضى والحاضر والمستقبل، فإذا قدم الأديب أنموذجاً أو مثلاً نابضاً عريقاً يرمز إلى قيمة من قيم الحق أو الخير أو الفضيلة وغيرها، أو صور صراعاً بين خير وشر، وعدل وظلم، وإيثار وأثرة، كان لمثل هذا العمل الأدبى تأثير إيجابى، لما يتضمنه من جمال ومتعة وفائدة، والتاريخ هو واقع الأمس، وفيه قضايا متجددة هى قضايا كل عصر» (٨٣).

إن الدكتور نجيب الكيلانى، يعد ـ من غير شك ـ من رواد الرواية التاريخية بما قدمه للمكتبة العربية من روايات تقرب على الثلاثين ومجموعات قصصية ودراسات تنظيرية كثيرة، ولا شك أن هذه كانت مجرد إشارة لدوره فى هذا الجانب، وأرجو لو أتيحت لى الفرصة للتوسع أكثر ، إذ لم يحظ هذا الرجل بالقدر الذى يستحقه من الدراسات الأدبية والنقدية بعد، ولعل الله تعالى بيسر لى دراسة أعماله القصصية والروائية فى دراسة مستقلة إن شاء الله.

والذى يقترب من أعماله التاريخية يدرك أن له رؤية عميقة فى استلهام التاريخ العربى والإسلامى تتفق مع رؤية كبار الروائيين فى استلهام التراث كنجيب محفوظ وجمال الغيطانى وإميل

حبيبى، بينما يتفرد عن الجميع فى أنه صاحب قضية، انطلق من خلالها إلى المناداة بأدب إسلامى هادف يعبر بصدق عن المجتمع الإسلامى ومبادئ منهجه فى الحياة.

الهوامش

(١) صلاح عبد الصبور - من أدب الشباب صوت ومشروع صوت بتاريخ ١٩/ ٧ / ٧٩.

(٢) جمال الغيطانى - إشارات إلى معرفة البدايات - فصول صـ ٩٢ المجلد ١١ العدد ٣ – ١٩٩٢

(٣) عبد الرحمن أبو عوف - تحولات الرواية العربية صـ ١٣٧.

(٤) سامية أسعد - عندما يكتب الروائى التاريخ صـ ٧١ فصول عدد ٢ مجلد ٢ سنة ١٩٨٢

(٥) د. سيد حامد النساج - بانوراما الرواية العربية ص - ٨٥.

(٦) محمد بدوى - الرواية الحديثة العربية صـ ٨٥

(٧) فاليريا كيربيتشنكو - الرواية المصرية بعد الستينيات صـ ١٦٤ فصول مجلد ١٢ العدد الأول سنة ١٩٩٣.

(٨) بشير القمرى - شعرية النص الروائى صـ ٢٤

(٩) د. نبيلة إبراهيم صـ ١٦-فصول مجلد ٢ عدد ٢.

(١٠) فريال جبورى غزول - الرواية والتاريخ صـ ٢٩٣ فصول عدد ٢ مجلد ٢ سنة ١٩٨٢.

(١١) فاليريا كيربيتشنكو - الرواية المصرية بعد الستينيات صـ ١٦٤ فصول عددا مجلد ١٢

(١٢) أحمد محمد عطية - أصوات جديدة فى الرواية العربية صـ ٢٧

(١٣) فاروق عبد القادر - أدب الستينيات تقييم شامل للموجة الجديدة - مجلة الطليعة.

(١٤) سعيد يقطين - الرواية والتراث السردى صـ ١٢٥.

(١٥) محمد بدوى - مغامرة الشكل الروائى فصول صـ ١٣٩ مجلد ٢ عدد ٢.

(١٦) أحمد محمد عطية - أصوات جديدة فى الرواية العربية صـ ٢٩

(١٧) السابق صـ ٢١

(١٨) بشير القمرى - شعرية النص الروائى صـ ١٩.

(١٩) بشير القمرى - شعرية النص الروائى.

(٢٠) التجليات صـ ٥

(٢١) رسالة فى الصبابة والوجد صـ ٥٠.

(٢٢) متون الأهرام صـ ٩١ - دار شرقيات للنشر والتوزيع الطبعة الأولى ١٩٩٤م

(٢٣) د. حلمى بدير - الرواية الجديدة فى مصر صـ ٩٦

(٢٤) رسالة فى الصبابة والوجد صـ ٢٦.

(٢٥) متون الأهرام صـ ١٣

(٢٦) الزينى بركات صـ ٦٨.

(٢٧) شطح المدينة صـ ١١٧ دار الشروق ط سنة ١٩٩٢م

(٢٨) جمال الغيطانى - إشارات إلى معرفة البدايات صـ ٩٦ فصول ع ٣ مجلد ١١.

(٢٩) رسالة فى الصبابة والوجد صـ ٨٦.

(٣٠) د. حلمى بدير - الرواية الجديدة فى مصر صـ ٨٩

(٣١)مأمون الصمادي - الغيطانى والتراث صـ ٢١

(٣٢) رسالة فى الصبابة والوجد صـ ٢٦

(٣٣) التجليات صـ ١٦

(٣٤) السابق صـ ٣٥.

(٣٥) السابق صـ ٥٩.

(٣٦) السابق صـ ٧

(٣٧) تفسير الجلالين صـ ٤١٥ سورة طه آية ٩٦ دار المعرفة - بيروت.

(٣٨) سيد قطب - فى ظلال القرآن جـ ٤ صـ ٢٣٤٩ دار الشروق الطبعة الثانية عشر سنة ١٩٨٦.

(٣٩) التجليات صـ ٤٣٠.

(٤٠) على الجارم، مصطفى أمين - البلاغة الواضحة صـ ٢٧٣ دار المعارف ١٩٨٤.

(٤١) ابن قيم الجوزية - الفوائد المشوق إلى علوم القرآن وعلم البيان صـ ٢٥٢ مكتبة المتنبى بالقاهرة بدون تاريخ.

(٤٢) التجليات صـ ٤٦.

(٤٣) د. طه وادي - دراسات في نقد الرواية صـ ٤٠ المعارف الطبعة الثالثة ١٩٩٤

(٤٤) الزيني بركات صـ ٢١.

(٤٥) شطح المدينة صـ ١٦٢

(٤٦) وقائع حارة الزعفراني صـ ١٨٦.

(٤٧) متون الأهرام صـ ٢٧

(٤٨) المعجم الوسيط جـ١ صـ ٢٧.

(٤٩) أحمد محمد عطية - أصوات جديدة صـ ٣٤.

(٥٠) د، صلاح فضل - إنتاج الدلالة الأدبية صـ ١٤٣

(٥١) صـ ١٣٨.

(٥٢) السابق صـ ١٤٠.

(٥٣) رسالة في الصبابة والوجد صـ ٥٦.

(٥٤) السابق صـ ٥٧.

(٥٥) تيرى إيجلتون - الماركسية والنقد الأدبي - مجلة فصول صـ ٢٣ ع٣ مجلد ٥ سنة ١٩٨٥ ت. د. جابر عصفور.

(٥٦) د. لبيب شقير - تاريخ الفكر الاقتصادي صـ ١٩٥ - دار نهضة مصر سنة ١٩٧٧.

(٥٧) د. عبد الحليم محمود - مقالات في الإسلام والشيوعية صـ ٥٤ دار المعارف سنة ١٩٨٣.

(٥٨) التجليات صـ ١٥٥.

(٥٩) مأمون الصمادي - الغيطاني والتراث صـ ٨.

(٦٠) رسالة في الصبابة والوجد صـ ٤٠.

(٦١) التجليات صـ ١٣٢.

(٦٢) جمال الغيطاني - الإشارات إلى معرفة البدايات صـ ٩٣.

(٦٣) د. مصطفى عبد الغني - الاتجاه القومي في الرواية صـ ٣٩٠ عالم المعرفة الكويتية عدد ١٨٨ أغسطس ١٩٩٤م.

(٦٤) أولاد حارتنا صـ ٥ الآداب - بيروت سنة ١٩٦٧م

(٦٥) السابق صـ ٧.

(٦٦) د. صلاح فضل - شفرات النص صـ ١٥٧ دار الحداثة ط ١

(٦٧) د. سليمان الشطى - الرمز والرمزية فى أدب نجيب محفوظ صـ ١٩٧.

(٦٨) د. محمد حسن عبد الله - الإسلامية والروحية فى أدب محفوظ صـ ٣٠١ دار النهضة مصر ط١

(٦٩) السابق صـ ٣٠٩

(٧٠) د. سليامن الشطى - الرمز والرمزية صـ ٣٤.

(٧١) د. صلاح فضل - أساليب السرد فى الرواية العرّبية صـ ١١٠ الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة ١٩٩٥.

(٧٢) راجع مجلة فصول «استلهام ألف ليلة وليلة» - المجلد ١٣ العدد الثانى سنة ١٩٩٤ م - العدد بأكملة حيث تضمن دراسات عدة عن أثر ألف ليلة وليلة على الأدب العربى والأسبانى والفرنسى والروسى.

(٧٣) حوار مع نجيب محفوظ - صـ ٣٧٧ فصول استلهام ألف ليلة وليلة.

(٧٤) السابق صـ ٣٠٨.

(٧٥) سعيد يقطين - الرواية والتراث السردى صـ ٤٧.

(٧٦) انظر فصول - استلهام ألف ليلة وليلة صـ ٤٠٦ جمال الغيطانى - ألف ليلة من الزخرفة والتخطيط.

(٧٧) السابق صـ ٤٠٧.

(٧٨) نجيب الكيلانى - مدخل الأدب الإسلامى صـ ٤٢ الطبعة الأولى - كتاب الأمة.

(٧٩) نجيب الكيلانى - لمحات من حياتى - الجزء الأول صـ ١٢٧ مؤسسة الرسالة الطبعة الأولى سنة ١٩٨٥م

(٨٠) مدخل إلى الأدب الإسلامى صـ ٦١.

(٨١) السابق صـ ٦٠.

(٨٢) السابق صـ ٦١.

(٨٣) السابق صـ ١٠٣.

الخاتمة:

تراث أية أمة دليل و جودها و استمرارها، و التراث العربى تراث ثرى و متنوع، و يمثل قيمة إنسانية ضخمة، كما يشكل الوجدان القومى لأبناء الأمة العربية، و من ثم فقد التفتت أنظار الأدباء إلى ضرورة محاكاة هذا التراث الخصب و إعادة إنتاجه.

و قد برز فى هذا المجال كوكبة من الأدباء - سواء فى الشعر أم فى النثر - استلهموا التراث العربى فى أعمالهم الأدبية، و كانوا إذ ذاك تدفعهم عوامل قومية و مصالح و طنية، إذ احتمى هؤلاء الأدباء بهذا الموروث من محاولات المستعمر المستمرة لطمس معالم الهوية العربية، كما كان هذا التراث صالحاً للتعبير عن قضايا العصر الحديث، و لذلك فقد اتخذوه قناعاً ورمزاً لنقد الفساد السياسى والاجتماعى و الأخلاقى و الدينى.

و قد اتضح من خلال الدراسة أن الأدباء الذين اتجهوا إلى التراث يمثلون تياراً، يمكن أن يطلق عليه «التيار التراثى»، و قلما وجد أديب نابه يعرف قيمة هذا التراث دون أن ينعكس ذلك على إبداعاته، و لاشك أن الاتجاه إلى استلهام التراث كان مختلف الأهداف و الأشكال إذ هرع مجموعة من الأدباء إليه هروباً من واقع الحياة المرير، ينشدون عالماً أفضل، بينما

تجاوز بعضهم ذلك، وسعى من أجل إيجاد شكل أدبى جديد فى الكتابة الروائية، يقوم هذا الشكل الروائى على تقنيات و آليات الكتابة التراثية فى السرد والحوار و الحبكة القصصية، ويستفيد بأقصى ما يمكن فى هذا المجال.

على أن الارتباط بالتراث لا يعنى الجمود عند هذا التراث، أو اعتباره غاية فى حد ذاته، إنما هو وسيلة للتعبير عن مشاكل العصر، و كذلك فإن الاتصال بالآخر لا يعنى الجموح و أن نولى ظهورنا لهذا التراث، و الطريق القاصد كما يقول أستاذنا الدكتور عز الدين إسماعيل هو أن نتخذ من التراث نقطة انطلاق، لا أن نعيش عالة على هذا التراث، و أن نعيش بالتراث لا على التراث.

و تعتبر أعمال الغيطانى الروائية و القصصية أبرز الأمثلة للاتصال الفنى بالتراث العربى و استلهامه و إعادة إنتاجه، و كان العديد من الأسباب يقف وراء توجهه للتراث هو و أدباء جيل الستينيات، حيث اضطر للتخفى وراء الرمز لكى يتمكن من إدانة الواقع السياسى الذى لا يرتضيه، كما كانت مشكلة الحريات إحدى الأسباب المباشرة فى اتجاه الغيطانى للتراث. هذا بالإضافة إلى نزعة التمرد لدى أدباء هذا الجيل و التى خلقت لديهم رغبة فى تغيير الأنماط الفكرية السائدة و السعى

الجاد من أجل الوصول إلى صيغة جديدة للكتابة الأدبية، و قد فتح هذا بدوره آفاقاً جديدة أمام الرواية العربية، حيث ربطها ربطاً و ثيقاً بالتراث العربى القديم.

و لم يكن جمال الغيطانى فى استلهامه للتراث، يبحث عن مادة روائية و أحداث تاريخية تصلح لعمل روائى، كما كان يصنع بعض الأدباء و الروائيين، و لكنه كان يستوحى أشكالاً جديدة من التراث للتعبير عن القضايا المعاصرة، فقد كانت لديه نزعة عميقة لتجاوز الأشكال التقليدية السائدة و المألوفة. و قد استطاع بفضل مجاهدته و طول عشرته للتراث أن يطوع اللغة للتجربة الأدبية التى يكتب عنها، فهو فى استلهامه للتاريخ المملوكى و خاصة لابن إياس نراه يكتب بلغة العصر المملوكى، مما يجعلنا نعيش روح العصر.

و لعل الكثير من الأدباء لم يلتفتوا إلى هذه الخاصية - اللغة التاريخية - حيث طغى اهتمامهم بالأحداث ورصد المواقف على خصوصية تلك اللغة و ما يمكن أن تلعبه فى الرواية المعاصرة، فلغة ابن أياس و المقريزى و الجبرتى و كثير من المؤرخين و خاصة المتأخرين، لغة قريبة جداً من لغة القص، تجمع بين كتابة الأحداث وتسجيلها، و بين الصياغة الأدبية لها، كما اهتمت هذه الكتابات بنوع معين من التاريخ، ألا و هو تاريخ

بسطاء الناس و عوامهم، الذين صنعوا فى الأساس التاريخ، و مع ذلك نسيهم التاريخ، و اهتم برصد حياة الأمراء و السلاطين، و هذا هو ما تقوم به الرواية، حيث تتفاعل مع الواقع و تعبر عن هموم الإنسان البسيط.

و قد نجح الغيطانى فى استلهامه للتاريخ بشكل لافت للنظر، مما جعل كثيراً من الأدباء و النقاد يشيدون بتجربته تلك، و من هؤلاء الأدباء و النقاد نجيب محفوظ و يوسف إدريس و صلاح عبد الصبور و غيرهم، حيث اعتبروا كتابات الغيطانى إيذاناً بميلاد طريقة جديدة فى الكتابة، تضاف إلى الطرق الأخرى، مما يثرى الرواية العربية، ويفتح لها آفاقاً رحبة فى طرق القص و السرد.

و تعد رواية الزينى بركات أحد النماذج التطبيقية على قدرة الغيطانى الفذة على استلهام التاريخ، و التعبير بالأساليب التاريخية المعروفة، دون أن يلتزم بحرفية التاريخ، لأن جمال الغيطانى و هو يكتب رواية تاريخية تتعلق بالتاريخ يخلق دلالة جديدة، ذلك أن المؤرخ يمارس عمله التاريخى موصولاً بهاجس استخلاص عبرة الحدث أما الروائى فعنده هدف آخر يزدوج إلى كتابة نص جديد وتقديم دلالة جديدة، أذ إن المهم فى الرواية التاريخية بهذا المفهوم الطريقة و الشكل و ليس المادة و

لا الحدث.

و قد أوضحت الدراسة أن ظاهرة تضمين النصوص التاريخية فى إبداعات الغيطانى، ظاهرة واضحة و قد وصل الأمر إلى تضمين صفحات بأكملها دون تغيير يذكر أو بتغيير طفيف، مما يعكس رغبة الغيطانى الأكيدة فى التعلق بالنص التراثى إلى درجة التقليد والمحاكاة أو إلى درجة التناص و الاقتباس فى بعض الأحيان، كما يوضح رغبته فى الخروج على القوالب و الأنماط القصصية المستعارة من الغرب. و ليس أدل على صدق توجه الغيطانى من أن روايته تلك و غيرها، قد لقيت إقبالاً شديداً و ترجمت إلى العديد من اللغات العالمية، مع أنها تقوم أساساً على محاكاة نص تاريخى.

و قد أسفرت الدراسة عن حقيقة هامة، ألا و هى علاقة الأدب بالتصوف، حيث إن التجربة الصوفية تجربة و جدانية فى المقام الأول تعنى بالقلب و الروح، و هى نفس الأشياء التى تعنى بها العملية الإبداعية.

و للصوفية معجم خاص بهم يعتمد على الرمز و الإيحاء و يقوم على استبطان اللفظ لا على مجرد ظاهره ودلالته المعجمية المعروفة، و من هنا يأتى التشابه بين تجربة المتصوف و تجربة الأديب، ذلك أن اللغة التى يكتب بها كل من التصوف و الأديب

لغة خاصة تقوم على التلميح و الرمز لا على التصريح و المباشرة.

و لذلك فلا غرو أن استرعت هذه الظاهرة انتباه الغيطانى، فى رحلته الأدبية و هو يستلهم التراث العربى، فهو يرى أن التراث الصوفى ذروة التعبير باللغة و ليس الشعر. و قد أثر التراث الصوفى فى العديد من إبداعات جمال الغيطانى. و أبرز أعماله فى هذا المجال كتاب «التجليات» بأجزائه الثلاث و «رسالة فى الصبابة والوجد» ورواية متون الأهرام.

و قد استطاع الغيطانى أن يوظف التجربة الصوفية فى التعبير عن مشاكل الواقع المعاصر، حيث لم تقف حدود استلهامه للتراث الصوفى عند الاستفادة من اللغة و الرمز و المحسنات البديعية فى الكتابة، و لكنه مزج فى تجربته تلك بين الماضى و الحاضر ببراعة شديدة، إذ استدعى من التراث الصوفى شخصيات لها رصيدها الكبير فى المجاهدة و الفناء، و كانت هذه الشخصيات المستدعاة بمثابة الأداة التى أدان من خلالها الراوى الواقع المعيش.

و لعله من الجدير بأدبائنا العرب، و خاصة الروائيين، أن يلتفتوا إلى هذه الخاصية فى هذا التراث الصوفى، و يعمقوا اتصالهم بالتراث عن طريق الاستفادة من تقنيات هذا التراث

ووسائله الفنية.

فالتجربة الصوفية - كما سبق - تجربة فنية عميقة لها خصوصيتها، و هى أقرب إلى روح الأدب و الفن، و الأديب الذى له صلة جيدة بالتراث يدرك قيمة التراث الصوفى فى الإبداع الأدبى. وكما استفاد الغيطانى من التراث الصوفى، فقد استفاد من أسلوب الرسائل الإخوانية و المقامات، وظهر هذا التأثر بوضوح فى روايتيه «رسالة فى الصبابة و الوجد» و «رسالة البصائر فى المصائر»، كذلك فقد استفاد من كتابات المقريزى الجغرافية، مما يدل على أن هذه الكتابات التراثية القديمة، على اختلاف أشكالها و أنواعها، لا تمثل زمنها فحسب، و لكنها تصلح فى التعبير عن واقعنا المعاصر أيضاً؛ و لكن المهم هو أن يتصدى أديب موهوب، لديه خبرة ودراية بهذا التراث، حتى يوظفه فى مكانه الملائم.

على أن أهم ما يميز تجربة الغيطانى فى استلهام التراث، التاريخى و الصوفى و الجغرافى و الأدبى.. هو انتقاله بهذا التراث من حالة ثباته و ماضويته إلى التفاعل مع قضايا العصر الحديث، وأسقط الغيطانى هذا التراث على مشاكل العصر السياسية والاقتصادية و الاجتماعية و الدينية و غيرها.

إن استلهام التراث عند الغيطانى لم يكن هدفه مجرد رصد

وتسجيل لأحداث معينة، و إلا لما كان لأعماله تلك هذا الصدى و هذا التأثير، و لكنها كانت تعبيراً رمزياً عن أحداث الواقع الاجتماعي والسياسي الذى نعيشه، ورفضاً للنظم الديكتاتورية التى غرست فى الناس الخوف و القهر، و تقويماً للسلوكيات منبتة الصلة عن تراثنا وأصالتنا بعد أن امتدت السلوكيات الفاسدة لتشمل قطاعاً كبيراً من أبناء الشعب.

و قد استطاع الغيطانى أن يعبر عن قضايا الحرية السياسية والقهر و السجون من خلال إسقاطه التراث على الواقع، و يرجع نجاحه فى ذلك إلى سببين رئيسين فى نظرى:

الأول: دقة اختياره للأحداث و الشخوص التى تنتمى إلى الماضى و مدى ملاءمتها و مناسبتها لتكون معادلاً موضوعياً ورمزاً للحاضر.

الأمر الثانى: الوعى الكبير بالتراث و ثرائه، و فى الوقت ذاته التمكن من صنعة الكتابة الروائية و الإلمام بتقنياتها و جمالياتها الفنية، بمعنى أن الغيطانى كان يكتب الرواية التراثية، و عينه على الواقع و همومه، و من هنا نجح الغيطانى فى الربط بين الماضى والحاضر.

و لعل النقطة الجديرة بالملاحظة و التأمل، و التى أسفرت عنها الدراسة، هى أن الرواية كانت و مازالت الوسيلة الأدبية

الأقدر على التعبير عن قضايا الحريات و القهر و التعذيب، و قد أتاح لها ذلك أمور عديدة من بينها: قدرتها على رصد الأحداث و تفاصيل الحياة بدقة على عكس الشعر مثلاً الذى يمثل وجهة نظر الشاعر فى قضية من القضايا فى لحظة ما، كذلك فإن المكانة التى أحرزتها الرواية العربية فى نفوس القراء، و إقبال القراء على قراءتها، لاعتبارات كثيرة، ألقيا عليها أمانة التعبير عن آمال الناس و آلامهم.

و فى ظنى أن الواقع السياسى الفاسد قد فرض على أصحاب الكلمة اتخاذ موقف شجاع و جاد تجاه هذا الفساد الضارب بأطنابه فى كل مناحى الحياة، و كانت الرواية أكثر ملاءمة لإدانة هذا الواقع الفاسد بصورة قريبة من نفوس الجمهور و القراء. كما أن هناك أمراً آخر و هاماً جداً أعطى للرواية هذه الميزة فى التعبير، ألا و هو إمكانية تمثيلها و تحويلها إلى عمل مجسد، يقوم به أبطال السينما والتلفاز، و قد خلدت السينما العديد من الروايات و الأعمال القصصية بعد أن اتخذت منها مادة درامية فى أعمال فنية، و الدليل على ذلك أن الكثير من أعمال نجيب محفوظ و جمال الغيطانى و على أحمد باكثير و يحيى حقى و يوسف إدريس و إبراهيم أصلان ونجيب الكيلانى قد عرفها الناس من خلال السينما و التلفاز و تفاعلوا معها، و ليس للشعر هذه الخاصية. و لذلك فلا عجب أن تتجه

الأنظار للرواية و القصة القصيرة للتعبير عن قضايا القهر و التعذيب و الحريات، لأنها تمثل «ديوان العرب» في العصر الحديث.

و قد اتفق معظم النقاد و الأدباء على أن قيمة استلهام التراث لا تكمن فى مجرد نقل هذا التراث و تسجيله تسجيلاً حرفياً للأحداث والوقائع و إنما تكمن فى تمثيل قضايا المجتمع خلف قناع التراث والتخفى وراء الرمز، و الاستفادة القصوى من التراث فى استيلاد نصوص إبداعية جديدة، يكون فيها إضافة إلى هذا التراث لا مجرد الوقوف عنده.

و لعل محاولة جمال الغيطانى الدءوبة و المستمرة فى هذا المجال - مجال استلهام التراث فى أعماله الروائية - توضح إلى أى مدى يؤمن الأديب العربى بتراثه، وبحثه عن وسائل تعبيرية جديدة تلائم طبيعة الواقع الذى يعيشه.

و الروائى الذى يكتب رواية تراثية لا شك أن لديه الحرية الكافية فى الإضافة إلى أحداث التاريخ، أو الانتقاء منها حتى يتسنى له تسيير أحداثها و تصاعدها دراميأ مع إحكام الحبكة الفنية، و هو فى حل من الالتزام الحرفى بأحداث هذا التراث لأنه ليس مؤرخاً و لا محققاً، ولكنه فنان صاحب رؤية و قضية، و ليس من مصلحة الفن إلزام الأديب بالحرفية التاريخية، لأن فى

ذلك قضاء على الفن والإبداع.

و الذى يقرأ أعمال جمال الغيطانى الروائية يلاحظ ذلك، فقد التزم بالخطوط العريضة للتاريخ فقط و أعطى لنفسه قدراً كبيراً من الحرية فى التصرف فى الأحداث الفرعية مع إضافته لهذا التاريخ، بحيث تصلح هذه الأعمال لأن تكون تعبيراً عن عصرها و فى الوقت ذاته تكون تجسيداً للواقع المعيش. و لذلك فقد نجحت روايته «الزينى بركات» فى هذا المجال نجاحاً كبيراً إذ اعتبرها كثير من النقاد إيذاناً بدخول الرواية العربية مرحلة جديدة على مستوى المضمون وكذلك على مستوى الشكل.

و قد أوضحت الدراسة قدرة الرواية التراثية على التعبير عن قضايا المجتمع السياسية و مختلف الموضوعات الأخرى بحرية اكبر من الرواية الواقعية التى تلجأ إلى اعتماد التسجيل الدقيق والرصد المباشر لحركة المجتمع، و لعل السبب الذى أتاح للرواية التاريخية و التراثية ذلك هو قدرتها على المراوغة و الإيهام بأنها تدور فى الماضى البعيد: مع أن الواقع المعيش هو المعنى بها المقام الأول، فالروائى الذى يستلهم التاريخ تكون إحدى عينيه على التجربة التاريخية و الأخرى على الواقع المعيش أثناء كتابته.

و كذلك فقد توصلت الدراسة إلى أن بعض الكتاب و من

بينهم جمال الغيطاني كانوا يحاكون اللغة التراثية فى أعمالهم الروائية، وذلك إمعاناً منهم فى خلق التزاوج بين الشكل و المضمون، فلا يكفى أن يكون المضمون تراثياً و لكن أيضاً ينبغى أن يكون الشكل دالاً على هذا المضمون، و جمال الغيطانى إضافة إلى ذلك، دائم البحث عن شكل جديد للكتابة الروائية يختلف عن الشكل المألوف و السائد. و لذلك فهو مرة ينتقى الأخبار التاريخية و أخرى الرسالة الصوفية أو الرسالة الإخوانية، أو وصف الأرض الجغرافى، و قد أتقن جمال الغيطانى التوصل إلى جعل رواياته تخلق انطباعاً بأنها تجمع فى الموقف نفسه ما بين التقليدية و العصرية.

و ينبغى أن يلاحظ أنه ليس بوسع كل الروائيين الذين يستلهمون التراث أن يحققوا هذا الانسجام على مستوى الشكل و المضمون، بين أعمالهم الروائية المستمدة من التراث و بين هذا التراث، و لكن هذا الانسجام و هذا الربط بين الماضى و الحاضر يتحقق للكاتب المتمرس فى هذا المجال و الذى لديه قدر من الخبرة و طول الأناة فى التعامل مع هذا التراث، بحيث يسيطر الكاتب على أسلوبه دون الوقوع فى أسر الماضى.

و قد أسفرت الدراسة عن حقيقة هامة تتعلق بتراثنا العربى، وهى كيف [illegible] بتراثنا العربى بشكل إيجابى و فعال؟! و لعل

الارتباط الحقيقى و الفعال بالتراث لا يتوقف عند مجرد اجترار هذا التراث والتغنى بالحضارة العربية، بل إن الارتباط الذى على هذه الصورة يكون ضاراً بالتراث و المعاصرة على حد سواء، و يصبح ارتباطاً سلبياً لا يسهم فى رقى الأمة و نهضتها.

و بدلاً من التغنى بأمجاد الأجداد، يجب أن يتفاعل الأديب مع ما أنتجه هؤلاء الأجداد، و ذلك عن طريق إحيائه و محاكاته و إعادة إنتاجه و صياغته من جديد، و بذلك يحدث التواصل بين الأجيال، وتقوى الصلة بين الماضى و الحاضر.

و قد توصلت الدراسة كذلك إلى أن اللغة عند جمال الغيطانى أصبحت بطلاً رئيسياً من أبطال العمل الأدبى، إذ تتشكل اللغة حسب طبيعة التجربة الأدبية، لدرجة تشعرك أنك فى محراب التاريخ عندما يكتب رواية تاريخية، و فى محراب التصوف عندما يكتب رواية تستلهم التراث الصوفى، و قد استطاع جمال الغيطانى أن يمزج بين اللغة التراثية العتيقة و بين اللغة المعاصرة مزجاً لا تشعر معه بتفاوت كبير بين مستويات اللغة.

و من الجدير بالتسجيل و الملاحظة أن أديبين كبيرين، هما نجيب محفوظ و الدكتور نجيب الكيلانى، كانا من الرواد الأوائل فى استلهام التاريخ، حيث اعتمد كلاهما على المصادر

التاريخية والتراثية المختلفة دون الالتزام بالنقل الحرفى، و أخذ كل منهما الإطار العام للتاريخ و أضاف إليه أحداثاً درامية أخرى، و مع ريادتهما فى هذا المجال إلا أن الملاحظ أنهما كتبا أعمالهما الروائية التراثية بلغة معاصرة تنتمى إلى العصر الحديث.

فالصور و الأخيلة و الاستعارات التى يستعملها نجيب محفوظ لا تنتمى إلى العصر الذى يكتب عنه، و ذلك على العكس تماماً من جمال الغيطانى الذى آثر أن يكتب بلغة تراثية عتيقة.

و لعل هذه الميزة – ميزة التنوع الأسلوبى – هى أهم ما يتميز به جمال الغيطاني عن سائر الأدباء و الكتاب، إذ لديه مقدرة كبيرة على تطويع اللغة للتجربة الأدبية.

قائمة المصادر و المراجع

أولاً : المصادر

١- جمال الغيطاني ـ التجليات الجزء الأول دار المستقبل العربي طبعة أولى ١٩٨٣م

٢- جمال الغيطاني ـ التجليات/الجزء الثاني دار المستقبل العربي- طبعة أولى سنة ١٩٨٥م

٣- جمال الغيطاني ـ وقائع حارة الزعفراني مطابع شركة تريكرومي للطباعة ١٩٨٥

٤- جمال الغيطاني ـ رسالة في الصبابة و الوجد دار الشروق- طبعة أولى ١٩٨٩

٥- جمال الغيطاني ـ التجليات/ الأسفار الثلاثة دار الشروق طبعة أولى ١٩٩٠

٦- جمال الغيطاني ـ الأعمال القصصية الكاملة/ المجلد الثاني الهيئة المصرية العامة للكتاب- الطبعة الأولى ١٩٩١م

٧- جمال الغيطاني ـ أسفار الأسفار دار سعاد الصباح الطبعة الأولى ١٩٩٢

٨- جمال الغيطاني ـ شطح المدينة دار الشروق طبعة أولى ١٩٩٢م

٩- جمال الغيطاني - الزيني بركات الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣م

١٠- جمال الغيطاني - الزويل الهيئة المصرية العامة للكتاب ط ١٩٩٣م

١١- جمال الغيطاني - الأعمال القصصية الكاملة/ المجلد الثالث الهيئة العامة للكتاب/ الطبعة الأولى ١٩٩٣م

١٢- جمال الغيطاني - متون الأهرام دار شرقيات للنشر و التوزيع الطبعة الأولى ١٩٩٤م

١٣- جورجي زيدان - صلاح الدين الأيوبي دار الهلال ١٩٨٤م

١٤- جورجي زيدان - فتح الأندلس دار الهلال ١٩٨٤م

١٥- عبد الحميد جودة السحار - الهجرة دار مصر للطباعة ١٩٧٧م

١٦- د. نجيب الكيلاني - لمحات من حياتي/ الجزء الأول مؤسسة الرسالة- الطبعة الأولى- ١٩٨٥م

١٧- نجيب محفوظ - أولاد حارتنا دار الآداب بيروت ١٩٦٧م

ثانياً: المراجع:

١٨- د. إبراهيم بسيوني - لطائف الإشارات الجزء الأول دار الكاتب العربي للطباعة و النشر بالقاهرة- طبعة أولى

١٩- د. إبراهيم بسيوني - نشأة التصوف الإسلامي دار المعارف ١٩٦٩م

٢٠- ابن إياس - بدائع الزهور في وقائع الدهور ج «٤» الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٤م

٢١- ابن إياس - بدائع الزهور في وقائع الدهور ج٥ الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٤م

٢٢- ابن خلدون - المقدمة دار الشعب بدون تاريخ النشر

٢٣- ابن قيم الجوزية - الفوائد المشوق إلى علوم القرآن و علم البيان مكتبة المتنبي بالقاهرة

٢٤- ابن منظور - لسان العرب دار المعارف

٢٥- د. أبو الوفا الغنيمي التفتازاني - مدخل إلى التصوف الإسلامي دار الثقافة للطباعة و النشر- ١٩٧٤

٢٦- أحمد محمد عطية - أصوات جديدة في الرواية العربية الهيئة المصرية العامة للكتاب/ ١٩٨٧م

٢٧- أحمد محمد عطية - الرواية السياسية- دراسة في الرواية السياسية العربية/ مكتبة مدبولي بدون تاريخ طبعة

٢٨- د. أحمد هيكل - تطور الأدب الحديث في مصر دار المعارف- الطبعة الثالثة ١٩٧٨

٢٩- د. أحمد هيكل - دراسات أدبية دار المعارف الطبعة الأولى ١٩٨٠

٣٠- بشير القمرى - شعرية النص لاروائى شركة البيادر للنشر و التوزيع طبعة أولى ١٩٩١

٣١- تيرى إيجلتون الماركسية و النقد الأدبى ت د. جابر عصفور فصول- العدد الثالث المجلد الخامس ١٩٨٥م

٣٢- د. ثناء أنس الوجود - مقدمة و دراسة لرواية صلاح الدين الأيوبى دار الهلال ١٩٨٤م

٣٣- جلال العشرى - القصة القصيرة من الأزمة إلى القضية الفكر المعاصر/ العدد الثانى و الخمسون ١٩٦٩م

٣٤- جمال الغيطانى - مشكلة الإبداع الروائى عند جيل الستينيات و السبعينيات

٣٥- جمال الغيطانى - جدلية التناص مجلة ألف العدد الرابع ١٩٨٤م

٣٦- جمال الغيطانى - إشارات إلى معرفة البدايات فصول المجلد الحادى عشر العدد الثالث ١٩٩٢م

٣٧- جمال الغيطانى - ألف ليلة من الزخرفة و التخطيط فصول

المجلد الثالث عشر العدد الثانى ١٩٩٤م

٣٨- حسن كامل الملطاوى- المربى- تمهيد فى التصوف و أثر الاستاذ الكامل فى تربية الروح

٣٩- د. حلمى بدير - الرواية الجديدة فى مصر دار المعارف ١٩٨٧م

٤٠- د. حمدى السكوت - مقدمة لرواية «الانقلاب العثمانى» لجورجى زيدان

٤١- خالد محمد خالد - و الموعد الله دار الجيل للطباعة ١٩٨٢م

٤٢- د. أ. نيكلسون - الصوفية فى الإسلام ترجمة نور الدين شريبة مكتبة الخانجى ١٩٥١م

٤٣- د. ربيعى محمد على - أثر التراث العربى فى الشعر المعاصر دار المعرفة الجامعية ١٩٨٩م

٤٤- سامى خشبة - جيل الستينيات فى الرواية العربية فصول العدد الثانى المجلد الثانى ١٩٨٢م

٤٥- سامية أسعد - عندما يكتب الروائى التاريخ فصول العدد الثانى المجلد الثانى ١٩٨٢م

٤٦- د. سعد دعبيس - التيار التراثى فى الشعر العربى الحديث دار الفكر العربى - الطبعة الأولى ١٩٨٣م

٤٧- سعيد يقطين - انفتاح النص الروائى المركز الثقافى

العربى- الطبعة الأولى ١٩٨٩م

٤٨- سعيد يقطين ـ تحليل الخطاب الروائى المركز الثقافى العربى- الطبعة الأولى ١٩٨٩م

٤٩- سعيد يقطين ـ الرواية و التراث السردى من أجل وعى جديد بالتراث المركز الثقاى العربى- الطبعة الاولى ١٩٩٢م

٥٠- د. سليمان الشطى ـ الرمز و الرمزية فى أدب نجيب محفوظ المطابع العصرية بالكويت الطبعة الأولى ١٩٧٦

٥١- د. سيد حامد النساج ـ بانوراما الرواية العربية الحديثة دار المعرف الطبعة الأولى ١٩٨٠م

٥٢- د. سيد حامد النساج ـ رحلة التراث العربى دار المعارف- طبعة ثانية ١٩٨٥م

٥٣- سيد قطب ـ فى ظلال القرآن دار الشروق الطبعة الثانية عشر ١٩٨٢م

٥٤- سيزا قاسم ـ المفارقة فى القص العربى المعاصر مجلة فصول المجلد الثانى العدد الثانى ١٩٨٢م

٥٥- السيوطى (جلال الدين) ـ تفسير الجلالين دار المعرفة - بيروت

٥٦- الشريف الجرجانى ـ التعريفات دار الرشاد ١٩٩١م

٥٧- د. شفيع السيد ـ اتجاهات الرواية فى مصر دار المعارف

١٩٧١م

٥٨- د. شوقى الزهرة ـ أثر السيرة الشعبية فى الرواية التاريخية من ١٩١٤م إلى ١٩٥٠م

٥٩- د. صلاح فضل ـ إنتاج الدلالة الأدبية مؤسسة مختار للنشر و التوزيع القاهرة

٦٠- د. صلاح فضل ـ شفرات النص دار الحداثة الطبعة الأولى

٦١- د. صلاح فضل ـ أساليب السرد فى الرواية العربية الهيئة العامة لقصور الثقافة- يناير ١٩٩٥م

٦٢- د. صلاح فضل ـ تجارب فى قراءة النص الطبعة الأولى ١٩٨٩/٨٨/ بدون اسن الناشر

٦٣- د. طه وادى ـ دارسات فى نقد الرواية دار المعارف الطبعة الثالثة ١٩٩٤م

٦٤- د. عائشة عبد الرحمن ـ تراثنا بين ماض و حاضر دار المعارف طبعة ثانية ١٩٩١م

٦٥- د. عاطف جودة نصر ـ الرمز الشعرى عند الصوفية دار الكندى بيروت- الطبعة الأولى ١٩٨٧م

٦٦- عبد الحفيظ فرغلي ـ الشيخ الأكبر محيى الدين بن عربى سلطان العاشقين

٦٧- د. عبد الحليم محمود ـ مقالات فى الإسلام و الشيوعية دار

المعاروف ١٩٨٣م

٦٨- د. عبد الخالق محمود ـ مقدمة كتاب اصطلاحات الصوفية للكاشانى دار المعارف - الطبعة الثانية ١٩٨٤م

٦٩- عبد الرحمن أبو عوف ـ تحولات الرواية العربية كتاب الغد الطبعة الأولى ١٩٩٠م

٧٠- عبد السلام الككلى ـ الزمن الروائى/ جدلية الماضى و الحاضر عند جمال الغيطانى من خلال الزينى بركات و كتاب التجليات مكتبة مدبولى ١٩٩٢م

٧١- عبد السلام هارون ـ التراث العربى

٧٢- د. عبد المجيد دياب ـ تحقيق التراث العربى منهجه و تطوره دار المعارف الطبعة الثانية ١٩٩٣م

٧٣- د. عبد المحسن طه بدر ـ تطور الرواية العربية الحديثة فى صمر دار المعارف - الطبعة الرابعة ١٩٨٣م

٧٤- د. عز الدين إسماعيل ـ الشعر العربى المعاصر- قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية

٧٥- على الجارم و مصطفى أمين ـ البلاغة الواضحة دار المعارف ١٩٨٤م

٧٦- د. على صافى حسين ـ الأدب الصوفى فى مصر دار المعارف ١٩٧١م

٧٧- د. على عشرى زايد استدعاء الشخصيات التاريخية فى الشعر العربى المعاصر

٧٨- د. غالى شكرى ـ العنقاء الجديدة- صراع الأجيال فى الأدب المعاصر

٧٩- فاروق خورشيد ـ فى الرواية العربية- عصر التجمع دار الشروق - الطبعة الثالثة ١٩٨٢

٨٠- فاروق عبد القادر ـ أدب الستينيات - تقييم شامل للموجة الجديدة مجلة الطليعة

٨١- فاليريا ياكير بيتشنكو ـ الرواية المصرية بعد الستينيات مجلة فصول المجلد الثانى عشر العدد الأول

٨٢- فريال غبورى ـ الرواية و التاريخ مجلة فصول المجلد الثانى العدد الثانى ١٩٨٢

٨٣- د. قاسم عبده قاسم بين الأدب و التاريخ

٨٤- د. قاسم عبده قاسم بالاشتراك مع د. أحمد الهوارى ـ الرواية التاريخية فى الأدب العربى المعاصر

٨٥- القشيرى ـ الرسالة القشيرية مكتبة مصطفى البابى الحلبى/ ١٩٥٩م

٨٦- قمرى البشير ـ صنعة الشكل الروائى مجلة فصول عدد ٢ المجلد الخامس ١٩٨٥م

٨٧- د. لبيب شقير ـ تاريخ الفكر الاقتصادى دار نهضة مصر ١٩٧٧م

٨٨- مأمون عبد القادر الصمادى ـ جمال الغيطانى و التراث دراسة فى أعماله الروائية

٨٩- محمد بدوى ـ مغامرة الشكل الروائى مجلة فصول العدد الثانى المجلد الثانى ١٩٨٢م

٩٠- محمد بدوى ـ الرواية الحديثة فى مصر الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣م

٩١ - د. محمد حسن عبدالله ـ الإسلامية والروحية فى أدب نجيب محفوظ

٩٢ - د. محمد حسن عبد الله ـ التراث فى رؤية معاصرة الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٨م

٩٣ - د. محمد زغلول سلام ـ الأدب فى العصر الأيوبى دار المعارف /١٩٨٣م

٩٤ - محمد السيد عيد رسالة فى الصبابة والوجد - محاولة روائية فى محراب التصوف

٩٥ - د. محمد عبد الرحمن شعيب ـ المتنبى بين ناقديه دار المعارف بمصر ١٩٦٤ م

٩٦ - د. محمد عبد الله الشرقاوى ـ الإيمان مكتبة الزهراء ط

أولى ١٩٨٩

٩٧- محمد مفيد الشوباشى ـ *القصة العربية القديمة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦م*

٩٨- د. محمود على مكى ـ مقدمة رواية فتح الأندلس لجورجى زيدان دار الهلال ١٩٨٤م

٩٩- د. مراد عبد الرحمن مبروك ـ العناصر التراثية فى *الرواية العربية فى مصر*

١٠٠- د. مصطفى عبد الغنى ـ الاتجاه القومى فى الرواية عالم المعرفة - عدد رقم ١٨٨ أغسطس ١٩٩٤م

١٠١- د. نبيلة إبراهيم ـ *لغة القص فى التراث العربى القديم فصول العدد الثانى المجلد الثانى* ١٩٨٢م

١٠٢- د. نجيب الكيلانى ـ مدخل إلى الأدب الإسلامى كتاب الأمة- الطبعة الأولى ١٩٨٦م

١٠٣- د. نصر حامد أبو زيد ـ فلسفة التأويل- دراسة فى تأويل القرآن عند محيى الدين بن عربى

١٠٤- وليد منير ـ توظيف العنصر الأسطورى فى القصة المصرية المعاصرة

ثالثاً: الدوريات:

١٠٥- الأخبار يوميات الأخبار - محمود أمين العالم ١٩٦٩/٣/١٧م

١٠٦- إصدارات رابطة الأدب الإسلامى العالمية الأديب الإسلامى نجيب الكيلانى رائد الأدب الإسلامى

١٠٧- ألف مجلة الأدب و النقد - إصدارات الجامعة الأمريكية العدد الرابع/ ١٩٨٤م

١٠٨- الأهرام مع الأيام للدكتورة لطيفة الزيات ١٩٦٩/٤/٢٦م

١٠٩- الثقافة ١٩٠١/١٠/١٨

١١٠- الجمهورية ١٩٦٠/٤/٩م

١١١- الدوحة مجلة الثقافة القطرية العدد/ ١١٦- ١٩٨٥م

١١٢- روز اليوسف مقال بعنوان: قالا عن الغيطانى ١٩٦٠/٧/٧م

١١٣- فصول العدد الثانى المجلد الثانى ١٩٨٢م

١١٤- فصول العدد الثانى المجلد الخامس ١٩٨٥م

١١٥- فصول العدد الثانى المجلد الثالث عشر - ١٩٩٤م

١١٦- المجلة العربية العدد/ ١٩٠ - ١٩٩٢م

١١٧- الهلال فبراير/ ١٩٨٨م

المحتويات

الفصل الثانى :

الفصل الثالث:

الفصل الرابع :

إصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة

أولا: مجلة الثقافة الجديدة "شهرية"

أدبية متخصصة تهتم بنشر إبداعات أدباء مصر فى الأقاليم

ثانيا: مجلة قطر الندى "نصف شهرية"

تهتم بنشر ثقافة الطفل وأدب الطفل فى كل مكان.

ثالثا : سلسلة أصوات أدبية "أسبوعية"

تعنى بنشر إبداعات أدباء مصر فى القصة والشعر والرواية.

رابعا: سلسلة كتابات نقدية "شهرية"

تهتم بنشر الدراسات الجادة، كما تواكب حركة الإبداع المعاصر بالنقد والدراسة والتحليل

خامسا: إبداعات "نصف شهرية"

تهتم بنشر إبداعات شباب الأدباء دون الخامسة والثلاثين.

سادسا : سلسلة كتاب الثقافة الجديدة "شهرية"

تتناول حياة أبرز المفكرين، وبيان دورهم فى إثراء الواقع الثقافى والأدبى.

سابعا : سلسلة مكتبة الشباب "شهرية"

تهتم بمناحى التثقيف العام.. وتبسيط جميع أنواع المعرفة.

ثامنا : سلسلة كتاب الأدباء "شهرية"

تهتم بتقديم بانورامة كاشفة للواقع الأدبى والثقافى فى كل إقليم على حدة.

تاسعا : سلسلة الكتاب التذكارى "فصلية"

تهتم بنشر الإصدارات الخاصة، ذات الطابع القومى

عاشرا : سلسلة آفاق الترجمة "شهرية"

تعنى بنشر ترجمات للأعمال النقدية والنصوص الإبداعية عن مختلف اللغات الأجنبية

حادى عشر : سلسلة الذخائر "شهرية"

تهتم بنشر وإعادة طبع المؤلفات الأساسية المتعلقة بالتراث، كما تنشر نصوصا محققة لأول مرة .

ثانى عشر : سلسلة مكتبة الدراسات الشعبية "شهرية"

تهتم بنشر الموضوعات المتعلقة بالأدب الشعبى، والفولكلور العربى عبر كل العصور.

ثالث عشر : سلسلة الفلسفة والعلم "فصلية" :

تهتم بنشر الكتابات العلمية والفلسفية، ومحاولة تبسيطها لتصبح فى متناول الجميع

رابع عشر : سلسلة آفاق المسرح : "فصلية"

تهتم بإبراز تجليات النشاط المسرحى فى كل أنحاء الوطن

خامس عشر : سلسلة كتاب قطر الندى "أسبوعية"

تهتم بتثقيف الطفل المصرى والعربى عبر ما تنشره من نصوص أدبية وعلمية وثقافية.

سادس عشر : "سلسلة السير والحكايات الشعبية "فصلية"

تعنى بنشر وإصدار السير والحكايات والملاحم الشعبية التى أسهمت فى تربية الوجدان المصرى والعربى

سابع عشر : "سلسلة آفاق الكتابة "شهرية"

صدر من هذه السلسلة

١- أمل دنقل .. كلمة تقهر الموت .... د. سيد البحراوى

٢- حوار مع هؤلاء .... عبدالرحمن أبو عوف

٣-.نجيب محفوظ والسينما .... سمير فريد

٤-.التراث فى مسرح عبدالرحمن الشرقاوى .... محمد السيد عيد

٥- عن يوسف إدريس .... حسن عيد

٦- الذكرى المئوية لميلاد الدكتور زكى مبارك ...... تقديم : شكرى عياد

٧-الذكرى المئوية لميلاد الموسيقار سيد درويش .... مجموعة من الكتاب

٨- عبدالحليم المصرى : شاعر الوطنية والشباب ....

٩- نجيب محفوظ : الطريق والصدى .... د. على شلش

١٠- برج البلابل (مختارات من شعر فؤاد حداد) ....خيرى شلبى

١١-ببليوجرافيا الرواية .... إعداد شوقى بدر يوسف

١٢- سعد الدين وهبة : كاتب مصر المحروسة .....إعداد : إبراهيم عبدالمجيد

١٣-.مسرح عبدالرحمن الشرقاوى .... د. ثريا العسيلى

١٤- يوسف الشارونى وعالمه القصصى .... د. نعيم عطية

١٥- إضاءات .... د. جابر عصفور

١٦-أحمد أمين .... مجموعة من الكتاب

١٧ ـ فراش البحر (أشعار صينية) .... ترجمة : بدر توفيق

١٨- اسلاميات نجيب محفوظ .... محمد حسن عبدالله

١٩ - ديوان : ابراهيم حسن شحاته البخارى..... أحمد ابراهيم البخارى

٢٠ – نسائم الصبا .... علی شحاته محمد
٢١ – أيام تليفزيونية .... يحيى العلمى
٢٢ – مختارات أبو سنة .... محمد ابراهيم أبو سنة
٢٣ – المراغى حياته وأفكاره .... رجاء النقاش
٢٤ – محمد مصطفى المراغى فى ذكراه الخمسين . تقديم حسين مهران
٢٥ – غذاء الملكة .... خيرى شلبى
٢٦ – فى عالم المازنى ....د. أحمد السيد عوضين
٢٧ – قراءة فى شخصيات مصرية .... محمد جبريل
٢٨ – فتحى غانم .... حسين عيد
٢٩ – خطاب الهزائم .... عماد الحينى
٣٠ – الديمقراطية والبرلمان .... سامى مهران
٣١– بيرم التونسى فى ذكراه .... مجموعة مؤلفين
٣٢– فؤاد حداد .... مختارات
٣٣ – عنصر المكان فى شعر أبو سنة .... د. مصطفى عبد الغنى
٣٤ – أبطال السويس .... محمد الشافعى
٣٥ – شواهد ومشاهد .... د. عبد الحميد ابراهيم
٣٦ – جبر الخاطر .... محمد مستجاب
٣٧ – شدو الطائر .... حسين حمودة
٣٨ – الفكر القومى .... د. محمد حسين هيكل
٣٩ – اربع حركات .... سعدى يوسف
٤٠ – عصير الشخصية .... مصطفى بيومى

٤١ – احسان عبد القدوس عاشق الحرية .... فؤاد قنديل

٤٢ – مختارات .... فؤاد قاعود

٤٣ – يحيى حقى «صحوة» .... صلاح معاطى

٤٤ – رحلة شاعر .... مصطفى الأسمر

٤٥ – فيلسوف العرب والمعلم الثانى .... مصطفى عبد الرازق

٤٦ – رسالة التوحيد .... الامام محمد عبده

٤٧ – على عبد الرازق .... محمد الشربينى

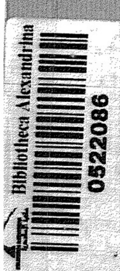
٤٨ – محمود أمين العالم .... عاطف فتحى

٤٩ – المغامرة الإبداعية .... محمد الراوى

رقم الايداع : ٨٩٢٣/٩٧
الترقيم الدولى : .I.S.B.N
977-235-863-8

شركة الأمل للطباعة والنشر
ت : ٣٩٠٤٠٩٦

إن جمال الغيطاني هو أكثر أدباء جيله اهتماماً باستلهام التراث، فهو لم يستلهم التراث في رواية أو روايتين، كما فعل بعض الروائيين، ولكنه على مدى تاريخه الأدبي، منذ إصداره لأول مجموعة قصصية «أوراق شاب عاش منذ ألف عام» وحتى آخر رواياته صدوراً «متون الأهرام» وهو يتمثل التراث ويحاكيه، وتتعدد صور المحاكاة والاستلهام عنده إلى درجة يمكن اعتباره معها نموذجاً يمثل هذا التيار التراثي في الرواية العربية.



شركة الأمل للط...

الثمن : ثلاثة جنيهات